

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DU « MÉTIER D'IGNORANCE » AUX SAVOIR-FAIRE LANGAGIERS. L'ENVIRONNEMENT DE LA
LITTÉRALITÉ CHEZ EMMANUEL HOCQUARD, PIERRE ALFERI ET JÉRÔME MAUCHE.

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR

PHILIPPE CHARRON

MARS 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette thèse n'aurait pas été possible sans le soutien financier du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture.

Cette aventure, parfois tumultueuse, n'aurait pas été la même sans les encouragements et les conseils judicieux que m'ont prodigués mes parents, Guy et Francine, ainsi que mon frère Hugues et son épouse Myriam. Je tiens également à remercier sincèrement mes amis, de longue date et nouveaux, qui m'ont entouré tout au long de ce parcours.

Je tiens à signifier ma gratitude à Jacinthe Martel qui, depuis le début de ma maîtrise, m'a témoigné sa confiance et m'a donné plus d'une opportunité afin que ces années soient des plus enrichissantes et stimulantes.

Enfin, il me faut témoigner toute ma reconnaissance à Johanne Villeneuve, directrice de la thèse, qui, par son ouverture d'esprit, son sens critique, sa disponibilité et son dévouement, a grandement contribué à ce que ma thèse soit menée dans des conditions optimales et agréables. Je tiens finalement à remercier chaleureusement mon codirecteur, Jean-Pierre Cometti d'avoir accepté de participer à ce projet, malgré la distance qui nous séparait. Ses travaux auront été pour moi particulièrement déterminant dans mon cheminement intellectuel.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
LISTE DES SIGLES	p. 1
INTRODUCTION	p. 3
Un malaise grammatical	p. 10
Un « style désaffecté »	p. 18
 CHAPITRE 1	
« UN MÉTIER D'IGNORANCE »	p. 24
1.1 La modernité négative	p. 24
1.2 Poésie, littéralité et terreur	p. 29
1.3 La poésie après la poésie	p. 37
1.4 Une autre négativité?	p. 43
1.5 Airs de famille et « théories-emballage »	p. 55
1.6 La poésie comme « objets verbal non identifié »	p. 70
 CHAPITRE 2	
ENQUÊTES LANGAGIÈRES	p. 75
2.1 Comment définir la littéralité?	p. 75
2.2 Edgar Allan Poe et la lettre volée. Un modèle d'investigation	p. 84
2.3 Clarté et confusion	p. 86
2.4 L'« enquêteur modeste »	p. 90
2.5 Enquête et cheminement de pensée	p. 97
 CHAPITRE 3	
LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE ET L'ESPRIT PRAGMATISTE	p. 106
3.1 Une influence anglo-saxonne	p. 106
3.2 L'ordinaire	p. 118
3.3 Effets de surface	p. 126
3.4 Pas de jeu sans règles	p. 144
3.5 « Chercher une phrase »	p. 171
 CHAPITRE 4	
HABITUDES D'ACTION ET CAPACITÉS LANGAGIÈRES	p. 182
4.1 L'habitude comme continuité	p. 182

4.2 Le vague et l'indétermination	p. 200
4.3 Techniques et affects	p. 209
4.4 Répéter et dire autre chose	p. 219
4.5 Reconnaître sa forme de vie	p. 225
CONCLUSION	p. 232
BIBLIOGRAPHIE	p. 248

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat, intitulée *Du « métier d'ignorance » aux savoir-faire langagiers. L'environnement de la littéralité chez Emmanuel Hocquard, Pierre Alferi et Jérôme Mauche*, offre une analyse de différentes conceptions et des conditions de possibilité de la littéralité dans le champ de la poésie française contemporaine. Plus précisément, j'y étudie les travaux de divers poètes et critiques (Claude Royet-Journoud, Jean-Marie Gleize, Emmanuel Hocquard, Pierre Alferi, Jérôme Mauche) qui ont exprimé, de différentes façons, des doutes à l'endroit de la perpétuation des présupposés d'une approche lyrique et romantique de la poésie. Ces auteurs refusent autant l'idée d'une essence poétique que celle de l'établissement de critères formels nécessaires. À travers leurs pratiques, ils plaident ainsi pour une écriture qui s'en tient « à la lettre », c'est-à-dire que l'expression poétique ne peut se définir par autre chose que par elle-même. La littéralité se veut donc radicalement critique à l'endroit de toute forme de dédoublement, d'illusionnisme et d'idéalisme dans l'expression, pour plutôt valoriser la singularité et la spécificité de chaque expérience expressive. Partant de l'évocation par Roland Barthes de la littéralité et du degré zéro de l'écriture comme posture théorique forte et polémique, cette thèse s'applique à démontrer que les diverses théories de la littéralité ne sont pas homogènes et qu'elles ne s'avèrent pas toutes aussi conséquentes vis-à-vis de leurs exigences. On peut notamment distinguer deux approches qui se différencient par leur conception de la relation du monde et du langage. La première, qui appartient à la tradition de l'« ontologie négative », définit la poésie comme un « métier d'ignorance » (Royet-Journoud). Elle tend à abstraire le monde du langage et à approcher les choses par ce qu'elles ne sont pas, en mettant de l'avant une expérimentation poétique qui exhibe ses ratés quant à une saisie authentique du réel. Devant l'aspect indéfinissable de ce dernier, ce sont ces tentatives ratées qui incarnent l'expression littérale. Bien que cette façon de penser refuse les poncifs poétiques, il semble qu'elle cultive encore le dédoublement, notamment en raison du dualisme qu'elle établit entre le langage et un réel toujours fuyant. La deuxième approche réussit à éviter ce problème ontologique. Elle suggère plutôt que l'appréhension du réel est conditionnelle et inhérente aux usages que l'on fait du langage ordinaire. Davantage portée à tirer bénéfice de la référence au monde en investissant son indétermination, cette approche de la littéralité propose une démarche axée sur le déploiement des capacités du langage ordinaire et public, par l'exemplification des multiples manières situées d'utiliser le langage, qui met de l'avant une pratique de la signification directe et non figurée. En convoquant la deuxième philosophie de Ludwig Wittgenstein et certaines notions du pragmatisme américain, cette thèse tend à démontrer qu'une pensée de la littéralité conséquente ne peut se concevoir que selon les usages contextuels du langage, et non par abstraction ou par découverte d'un état du réel distinct d'une activité symbolique.

LISTE DE SIGLES

Emmanuel Hocquard

AI	<i>Album d'images de la Villa Harris</i>
BV	<i>Les babouches vertes</i>
CB	<i>Le cap de Bonne-Espérance</i>
CI	<i>Le consul d'Islande</i>
CL	<i>Conditions de lumière</i>
CO	<i>Les coquelicots</i>
GT	<i>Une grammaire de Tanger</i>
IV	<i>L'invention du verre</i>
LC	<i>Le Commanditaire</i>
MH	<i>ma haie. Un privé à Tanger 2</i>
PO	<i>Le portefeuille</i>
PT	<i>Un privé à Tanger</i>
RN	<i>Réflexions sur l'idée simple de nudité</i>
TS	<i>Un test de solitude</i>
TT	<i>Théorie des tables</i>

Pierre Alferi

AN	<i>Les allures naturelles</i>
CF	<i>Le cinéma des familles</i>
CP	<i>Chercher une phrase</i>
H	<i>Handicap</i>
ML	<i>La mécanique lyrique</i>
PC	<i>Le chemin familial du poisson combattif</i>
RLG2	<i>Revue de littérature générale 2</i>
VA	<i>La voie des airs</i>

Jérôme Mauche

E	<i>Entretien inédit</i>
ED	<i>Électuaire du discount</i>
FPF	<i>Fenêtre, porte et façade</i>
LP	<i>Les possibles</i>
LRD	<i>La loi des rendements décroissants</i>
PF	<i>Le placard en flammes</i>
SU	<i>Superadobe</i>
TPF	<i>Tuyauté de pan de flûte de mémoire</i>
WA	<i>Wittgenstein, un ami qui vous veut du bien</i>

INTRODUCTION

Les expressions « dire les choses comme elles sont » et « une chose est ce qu'elle est » engagent, d'une manière plutôt élémentaire et anodine, des exigences d'immédiateté dans le cadre des expériences les plus communes. Malgré leur caractère familier, ces expressions s'apparentent à certaines déclarations hautement programmatiques qui ont signalé l'exigence de littéralité en art et en esthétique. Ainsi, dans les années cinquante et soixante, ont été énoncées certaines maximes clés de l'art contemporain, dont « Ce que vous voyez est ce que vous voyez » de Frank Stella ou « L'art est la définition de l'art » prononcée par Joseph Kosuth. Si, d'un côté comme de l'autre, celles-ci suggèrent une volonté d'« accéder » sans détour au sens, on s'en tient, dans le contexte des usages familiers, à l'application d'un système référentiel conventionnel entre mots et choses, entre langage et expérience. En art, l'exigence d'immédiateté est la même, mais elle se trouve accompagnée d'une série de considérations qui traduisent une méfiance radicale envers la représentation et les conventions établies, compte tenu des nombreuses illusions et des dédoublements de sens qu'elles transportent. Refusant les schémas dessinés principalement par Platon et par Aristote, dont on a perpétué la validité au cours de l'histoire de l'art occidentale, la posture littérale entend contrer tout ce qui découle de l'Idée, du symbolisme et de la *mimesis*.

Suivant l'impulsion moderniste des autres champs de connaissance, les domaines artistiques ont entrepris, au cours du XXe siècle, une réfutation des approches unitaires de la signification afin de mettre de l'avant l'irréductible singularité de l'expérience. On peut à cet égard citer les divers projets inscrits dans une dynamique avant-gardiste qui, adoptant un mouvement négatif de refus des traditions, ont annoncé la fin et les débuts d'un nombre considérable d'ères associées à diverses valeurs préfigurant ainsi le diagnostic, émis par Harold Rosenberg, d'une « tradition du nouveau¹ ». Du côté des arts plastiques, c'est surtout à partir des années cinquante, lorsque la « question de la question de l'art » en venait à se

¹ Harold Rosenberg, *La tradition du nouveau*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1962, 284 p.

poser de plus en plus sérieusement que la littéralité a été plus manifestement revendiquée comme posture au sein de l'abstraction, du minimalisme et de l'art conceptuel américain, mouvements qui ont diversement fait peser des soupçons sur différentes formes d'expressivisme, que Charles Taylor identifie comme un

large courant qui a vu le jour avec le romantisme dans la tradition européenne, et qui a privilégié l'expression comme manifestation d'une authenticité menacée par l'histoire [...]. [L]es ressources et les thèmes de l'expressivisme [...] sont étroitement liés à des représentations du soi qui ne seraient pas compréhensibles sans la dissociation radicale qui traverse le champ artistique depuis le romantisme, et qui oppose la nature à la convention, les sentiments et l'intellect, l'espace et le temps, ou bien encore la nature et l'esprit, la prose et la poésie, la représentation et l'expression, c'est-à-dire entre l'intérieur et l'extérieur dont la séparation constitue chaque fois un fil sous-jacent².

Portant la marque d'une certaine lecture de la philosophie analytique et de son refus de la métaphysique, cette critique de l'expressivisme entretenait une forte sympathie à l'égard du formalisme, engagé dès les années vingt et trente en Europe, plus particulièrement en Russie. L'effort déployé pour mettre fin à toute dynamique référentielle et pour parvenir à une certaine autosuffisance des oeuvres a paradoxalement abouti à une crise interne dont le *telos* ne pouvait plus se concevoir que comme un dépassement interne dont le cadre était délimité par les règles d'un champ³. Au lieu de s'inscrire dans une quête existentielle, l'ontologie devenait institutionnelle.

² Jean-Pierre Cometti, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2004, p. 150. L'intériorité dont il est ici question concerne d'abord une certaine conception du sujet et sa distinction de l'extérieur. Cette division préfigure les autres dont il est question par l'attribution de privilèges divers à certaines entités que l'on élit.

³ Le texte de Joseph Kosuth « Art After Philosophy », qui suggère que « l'art est la définition de l'art », peut être considéré comme le paradigme de cette attitude. La différence nette établie par Kosuth entre l'analytique et le synthétique, autrement dit, entre ce qui relève du conceptuel et du sensible, et le rejet de la part sensible confère aux seules idées, c'est-à-dire à l'esprit le pouvoir intentionnel de déterminer une valeur artistique. En ce sens, les oeuvres d'art ne peuvent que se référer à ce qui est tombé sous le concept d'art. (Joseph Kosuth, « Art After Philosophy », http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html). Consulté le 8 juillet 2013.

Comme le remarque Franck Leibovici,

il y a maintenant [...] un siècle, le ready-made avait transformé la question « qu'est-ce que l'art? » en son contraire : « Comment faire pour que quelque chose ne soit pas de l'art? » [...]. Bien des années après cette fameuse question renversée de Duchamp, un certain Nelson Goodman [...] modifia ainsi quelque peu la question, en substituant au « qu'est-ce que » essentialiste un « quand » pragmatiste : « *quand* y a-t-il art?⁴ »

Si les œuvres de Marcel Duchamp comptent désormais parmi les exemples les plus célèbres d'une appréhension démythologisée de l'art, il semble que l'on n'en ait pas mesuré tout l'impact et la portée. Bien plus qu'une simple réaction envers le milieu artistique, comme on a trop souvent tendance à le croire, les œuvres de Duchamp constituent un exemple éloquent et initiateur de la critique de la signification de l'art comme fait ontologique, identitaire et exclusif. N'ayant jamais revendiqué la posture littéraire, la critique émise par Duchamp envers l'approche rétinienne et sensible de l'art met de l'avant l'importance des questions conceptuelles, donc, de celles qui ont trait au langage et aux façons de l'appréhender dans une variété de contextes différents. En ce sens, puisque la littéralité a nécessairement à voir avec notre rapport au langage, la littérature, et plus particulièrement la poésie, ont également démontré un intérêt envers cette problématique.

⁴ Frank Leibovici, *Des documents poétiques*, Paris, Al Dante, 2007, p. 29.

C'est plus particulièrement au cours des années 80 que la littéralité a été définie, en poésie contemporaine, comme une posture distinctive. Selon Stéphane Baquey, on peut affirmer que la littéralité incarne une résistance envers les traits les plus ancrés de l'expression lyrique :

Le lyrisme peut dans ce cas être interprété comme une écriture faisant usage de figures conçues comme correspondant au schématisme de l'imagination. [...] [L]e littéral, sans constituer un mode littéraire institué, indique une série de pratiques d'écriture qui peuvent être considérées comme autant de négations d'une détermination historique du lyrisme : le point de convergence de ces critiques renvoie en effet au paradigme romantique de la poésie. Unité d'une voix, activité énonciative et sémiotique du symbole sont bien les éléments qui, par delà l'éclatement spatial et temporel des pratiques, caractérisent cette généralité que l'on peut appeler le poème romantique⁵.

En somme, la littéralité veut se détourner de tout ce qui fait tenir le sens à autre chose qu'à la lettre. Mais notons que Jean-Marie Gleize, un des acteurs du milieu poétique qui se manifeste le plus en faveur d'une littéralité, a observé « la continuité du fait littéral depuis, paradoxalement, le premier romantisme français. Elle est ce sur quoi achoppe la motivation subjective du langage qui est l'utopie linguistique de cette poésie. [...] »⁶. On peut du moins affirmer que par leur intérêt pour les « jeux de lettres » et pour les considérations typographiques ainsi que pour leur refus de la dimension représentative du texte des auteurs comme Mallarmé, Apollinaire et des initiatives comme celle de Dada ont sans nul doute permis d'ouvrir la voie à la réflexion sur la littéralité.

Ce qu'engagent les approches littérale et lyrique comporte manifestement des différences. Mais si on mène un peu plus loin la réflexion, cette division de principe semble masquer ce qui peut également les unir. Si le lyrisme tend à se tenir éloigné des mécanismes et des détournements techniques employés par les avant-gardes pour perpétuer des façons de faire qui seraient plus près de la « nature de l'homme » et si, au contraire, l'avant-garde reproche au lyrisme son entretien des traditions et une pudeur excessive, les deux tendances tendent tout de même à partager l'entretien du mythe de l'unité et de l'absolu qu'elles

⁵ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale? », Daniel Guillaume (dir.), *Poésie et poétiques contemporaines*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2003, p. 310.

⁶ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale? », *op. cit.*, p. 310-311.

tentaient d'évacuer de la pensée⁷. Les voies pour y parvenir sont toutefois distinctes. Comme l'explique Jean-Pierre Bobillot, pour le lyrisme, c'est la « subjectivité individuée » qui est garante de la maîtrise des « instruments du transcendant verbe⁸ ». Les démarches avant-gardistes sont plutôt « marquée[s] à divers titres du sceau de la lettre élémentaire et protéiforme [qui mène à] une atomisation des formes et des discours [ainsi qu'à] une radicalisation vers l'incommunicable », le non-paraphrasable que l'on considère alors comme un état pur du sens⁹. Cette division de principe opérée, d'une façon quelque peu hâtive, entre ces deux approches poétiques en annonce d'ailleurs d'autres qui indiquent un attachement profond au paradigme romantique, c'est-à-dire aux privilèges qu'il attribue à l'art ainsi qu'aux opérations de partage qui en découlent et dont l'effet est de générer un mode de pensée homogène. L'autonomisation de l'art et la distinction entre le langage littéraire ou poétique et le langage ordinaire, au lieu d'éclairer la nature de ses objets, a plutôt alourdi la réflexion de considérations ontologiques.

Mais malgré tout, il ne semble pas que ce soit cette convenance, c'est-à-dire ce dualisme général entre littéral et lyrisme qui mérite d'être questionné. Il semble que cette approche ne promettait pas d'autres alternatives qu'un relativisme où l'invalidation *a priori* de toute possibilité critique en poésie aurait cours, ou bien, à l'inverse, l'entretien de l'illusion d'une ligne claire entre deux postures basées sur des assises fondamentales. Dans les deux cas, on en arriverait à une complaisance du champ poétique qui se définirait par l'établissement d'une condition ou d'une problématique spécifique qui opposerait le littéral au lyrique. Il s'avère cependant que tout comme la critique du lyrisme, celle de la littéralité n'est pas vaine dans la mesure où ces deux approches poétiques partagent bon nombre de traits qui sont sujets à caution, par exemple la conception du réel comme « objet » énigmatique qui peut

⁷ Sans vouloir les réduire à une « école », on peut mentionner que certains auteurs allient la poétique lyrique de l'élémentaire et de la révélation à l'expérimentation et à la transgression avant-gardistes. Des auteurs comme Antonin Artaud, George Bataille, ou plus près de nous, Valère Novarina ou Christian Prigent correspondent à ce qu'on pourrait appeler une « poétique négative, existentialiste et transgressive ».

⁸ Jean-Pierre Bobillot, *Trois essais sur la poésie littérale*, Paris, Al dante/Léo Scheer, 2001.

⁹ *Idem.*

mener à donner une importance quelque peu démesurée à une dimension du sens que l'on considère ineffable. Par ailleurs, ces deux attitudes poétiques ont tendance à vouloir établir, chacune à leur manière, les conditions spécifiques qui définissent le champ poétique.

La problématique semble plutôt être liée à l'établissement d'un trait commun entre toutes les conceptions de la littéralité, malgré certaines divergences. Conséquemment, la littéralité n'est le plus souvent considérée qu'à la lumière d'une entreprise négative, réductrice et autotélique qui tente d'atteindre un degré zéro¹⁰. Autrement dit « le problème est de restituer le plan de l'opposition qui est pour le moins oblique du point de vue de l'usage courant et de déterminer dans quelle perspective esthétique plus large s'inscrit le débat¹¹ ».

C'est donc une investigation sur la conception de la littéralité et sur la place qu'elle a occupée dans la poésie française du XX^e et du XXI^e siècle qui est ici proposée. Sans nécessairement se réclamer d'une approche littérale, les auteurs sur lesquels on se penchera ont exprimé, de différentes façons, des doutes à l'endroit de la perpétuation des présupposés d'une approche lyrique et romantique de la poésie. Ces auteurs refusent autant l'idée d'une essence poétique que celle de l'établissement de critères formels nécessaires. À travers leurs critiques, ils plaident ainsi pour une écriture qui s'en tient « à la lettre », c'est-à-dire que l'expression poétique ne peut se définir par autre chose que par elle-même. La littéralité se veut donc radicalement critique à l'endroit de toute forme de dédoublement, d'illusionnisme et d'idéalisme dans l'expression, pour plutôt valoriser la singularité et la spécificité de chaque expérience expressive.

¹⁰ À ce sujet voir notamment le livre tortueux et lui-même énigmatique de Jean Bessière, *Énigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Interrogations philosophiques », 1993. Voir aussi Siegfried Plümper-Hüttenbrinck, *De la littéralité*, La Main courante, 1997, 29 p. Pour cet auteur, la littéralité « ne serait pas faite pour dire ce qui est, mais serait à prendre en guise de négation pour dire dès lors ce qui n'est pas ou n'a pas lieu d'être dit. Une négation qui fait que je puis fort bien dire ce que je ne fais pas ou ne voit pas, et sans pour autant le nier. » (p. 17).

¹¹ *Ibid.*, p. 309.

Si on peut attribuer à Roland Barthes la première mention de la littéralité et du degré zéro de l'écriture comme posture théorique forte et polémique, on démontrera que les diverses théories de la littéralité ne sont pas homogènes et qu'elles ne s'avèrent pas toutes aussi conséquentes vis-à-vis de leurs exigences. On s'appliquera ainsi à distinguer deux principales approches qui se différencient par leur conception de la relation du monde et du langage. La première, que l'on peut qualifier de « négative », définit la poésie comme un « métier d'ignorance ». Chez Claude Royet-Journoud et Jean-Marie Gleize notamment, certains réflexes de pensée issus du paysage littéraire français d'après-guerre, qui entretenait une vision apophasique et cruelle de la littérature, du langage et du réel, sont réinvestis de différentes façons. Cette conception de la littéralité tend à abstraire le monde du langage, en mettant de l'avant une expérimentation poétique qui, tout en manifestant un désir du réel, exhibe son incapacité à le saisir. Devant l'aspect indéfinissable du réel, ce sont ces tentatives ratées qui incarnent l'expression littérale. Bien que cette façon de penser refuse les poncifs poétiques, on démontrera qu'elle cultive encore le dédoublement, notamment en raison du dualisme qu'elle établit entre le langage et un réel toujours fuyant.

La deuxième approche réussit à éviter ce problème ontologique. À partir des années 90, d'autres démarches ont assuré la continuité critique du milieu poétique entamée par la modernité négative tout en adoptant des façons de faire plus ludiques. Celles-ci, tournées davantage vers une conception de l'écriture comme action et comme expérience de langage, proposent un rapport au réel moins problématique et affecté par une mise en jeu de la capacité active et pratique de la langue. À ce titre, les travaux d'Emmanuel Hocquard restent exemplaires. Bien que ceux-ci aient été particulièrement impliqués dans l'avènement de la modernité négative, ils ont très tôt exposé certains soupçons quant à la validité des sources d'un rapport affligé vis-à-vis du réel et ont considérablement changé les implications de la littéralité. Selon une impulsion semblable, sans doute un peu plus radicale, Pierre Alferi et Olivier Cadiot réuniront dans premier numéro de *La revue de littérature générale*, intitulé « La mécanique lyrique », des textes de divers auteurs (dont Hocquard) qui, sans correspondre à une même théorie, deviennent des exemples de ce qu'on pourrait appeler une « poétique du dispositif ». Dans ce catalogue de littérature, la potentialité d'usages des outils est solidaire de la diversité d'opérations de pensée, qui procèdent par différentes méthodes

d'assemblage (sampling, compression, cut-up, copie, liste, décontextualisation, etc.). Sans céder aux mythes de la matière première et de l'original, l'écriture ne dispose que d'une grammaire « usagée » qu'elle agence d'une façon provisoire, non plus comme des « créations », mais comme des « captures », afin de combler un besoin grammatical spécifique. Cette approche de la littéralité suggère plutôt que l'appréhension du réel est conditionnelle et inhérente aux usages que l'on fait du langage ordinaire. Davantage portée à tirer bénéfice de la référence au monde en investissant son indétermination, cette approche de la littéralité propose une démarche axée sur le déploiement des capacités du langage ordinaire et public, par l'exemplification des multiples manières situées d'utiliser le langage, qui met de l'avant une pratique de la signification directe et non figurée. Ainsi, ces auteurs s'attardent moins à réfléchir à la spécificité de la poésie et qu'à s'investir dans une réflexion ludique sur l'expérience générale du langage ordinaire et de ses multiples usages au sein de la diversité d'activités de notre « forme de vie ». En s'appuyant sur la deuxième philosophie de Ludwig Wittgenstein et sur certaines notions issues du pragmatisme américain, on démontrera ainsi qu'une pensée de la littéralité conséquente ne peut se concevoir que selon les usages contextuels du langage, et non par abstraction ou par découverte d'un état du réel distinct d'une activité symbolique. On verra également que la question de la littéralité est étroitement liée au sort que l'on réserve aux « objets de signification » ainsi qu'à des notions comme l'autoréférentialité.

« Un malaise grammatical »

Héritant de plusieurs problèmes qui ont été posés durant la modernité poétique, le milieu de la poésie contemporaine est marqué par un rapport précarisé à la question du sens. Cet état se caractérise notamment par ce qu'on pourrait appeler une insatisfaction chronique vis-à-vis du langage engendrée parce que ce dernier ne permettrait jamais de saisir complètement ce qui a cours, laissant constamment un reste insaisissable. Cette façon d'appréhender les choses engage deux attitudes différentes. D'un côté, le langage est synonyme de *quête* de sens. Selon cette manière de voir, si le sens établi est rarement le bon, il n'y en a pourtant jamais assez. De l'autre côté, on s'impose un régime déficitaire en sens qui permet d'éviter les simulacres. Chez Emmanuel Hocquard, la précarité des liens entre le langage et le monde est conçue comme une « menace » de « sens unique » ou encore comme un risque de blocage

articulatoire. À ce titre, Hocquard dit que l'enfance « est le mot pour dire cette croissance : durant des années une douleur tenace dans les articulations des coudes et des genoux » (*JD*, 71). Pierre Alferi, quant à lui, parle de « maladie narrative¹² » caractérisée par des handicaps et des paralysies. Dans *Électuaire du discount*, c'est à travers des voix féminines anonymes que Jérôme Mauche entre dans le monde de l'hypocondrie, des phobies sociales et des comportements atypiques, voire malsains. L'auteur explique d'ailleurs que ses « livres traduisent sans doute d'abord un rapport difficile au monde, et à l'idiome, qui est le [s]ien, mais ce problème est partagé/partageable. C'est un état général de mutation de la langue. En même temps il ne faudrait peut-être pas non plus l'exagérer » (*E*). Puisque l'expression de ces maux est, chez ces trois auteurs, en lien étroit avec une recherche sur le langage, on peut parler, comme Hocquard le fait à la suite de Claude Royet-Journoud, de « malaise grammatical¹³ » (*TT*). Les questions que cette expression suppose sont les suivantes : sommes-nous aptes à prendre soin de notre langage ? Sommes-nous en mesure d'agir adéquatement avec le langage afin de prendre soin de nous et de notre rapport au sens ?

Que Mauche ne veuille pas exagérer l'importance de ce « rapport difficile au monde », cela nous permet de supposer que son attitude, tout comme celle d'Hocquard et d'Alferi, sera marquée par une volonté de remédier aux « malaises grammaticaux » plutôt que de les entretenir. En effet, *Électuaire du discount* montre que la voie pour remédier aux « malaises grammaticaux » consiste en une pratique esthétique dont les critères ne relèvent pas d'un sens du beau, mais plutôt d'une réorganisation générale de la pensée à partir des ressources « discount ». Mauche vante les vertus et les fonctions générales de son produit de cette manière :

Électuaire du discount [...] offre un court fragment de dictionnaire à finalité pratique, bien sûr, et à dimension articulaire surtout.

Il se propose, médicalement, s'appuyant sur un savoir ancestral et parlé, mais à base de produits naturels, par l'exemple, d'apporter des solutions concrètes et précises à

¹² Xavier Person, « Le cinéma des familles », *Le matricule des anges*, n° 29, janvier-mars 2000, p. 1. En ligne, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=6097, consulté le 10 juillet 2013.

¹³ Claude Royet-Journoud, *Les objets contiennent l'infini*, Paris, Gallimard, 1984, p. 32.

un certain nombre de situations contemporaines et esthétiques à la fois, au féminin toujours.

Un index, dans le désordre, mi-nosologique mi-comportementaliste vous offre réellement l'opportunité de vous en sortir dès lors qu'il est question de ces relations qui nous captivent. [...]

Électuaire du discount vous permet, enfin, par application successive de composer dans le monde tel qu'il va cette posologie du quotidien qui induit qu'on y ajoute toujours une pincée de soi-même (ED, 25).

Type de remède et ouvrage qui regroupe les méthodes de fabrication de ces remèdes, l'*électuaire* de Mauche est à la fois fait de l'exercice d'expression des maux et des différents témoignages qui constituent un guide de solutions visant à favoriser la guérison. Puisque tous ces cas contiennent en eux l'affliction qu'ils tentent de combattre, la parole laxative se retourne très souvent contre elle-même et n'en finit pas de s'auto-infecter, montrant ainsi que la guérison des « malaises grammaticaux » est solidaire d'une recherche langagière itérative.

Contrairement aux inquiétudes métaphysiques, les « malaises grammaticaux » font partie de ce que le philosophe Guillaume le Blanc nomme *Les maladies de l'homme normal*¹⁴. Ces maladies correspondent, pour le Blanc, à un ensemble de malaises qui ne peuvent se définir qu'en fonction de la vie sociale et des normes qui y ont cours. Or, les hommes malades sont ceux « qui sont en souffrance à l'égard des normes [...] qui se débattent dans les normes¹⁵ ». Si le philosophe, l'écrivain et le poète sont particulièrement sensibles à la précarité qui caractérise notre rapport au langage et au sens, il ne faut pas non plus en faire des « gardiens du sens », des hommes d'exception à qui on attribue des pouvoirs particuliers et qui pourraient ainsi nous libérer définitivement des contraintes que les règles imposent. Si on suit le Blanc, il ne s'agit pas, pour parvenir à se désengluier, « d'en appeler à sortir des normes. Car il n'y a aucun sens à opposer une norme et son dehors comme si au-dehors il était possible de trouver une bulle d'oxygène enfin pure¹⁶. » Bien qu'elle tende à

¹⁴ Guillaume le Blanc, *Les maladies de l'homme normal*, Paris, Vrin, coll. « Matière étrangère », 2007, 235 p.

¹⁵ *Ibid.*, p. 7-8.

¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

s'opposer aux déterminismes, on comprendra que cette initiative de sortie des normes, que l'on peut concevoir comme une recherche perpétuelle de différence, devient une entreprise fortement empreinte des ambitions métaphysiques qu'elle rejette. Si on se place hors du giron du volontarisme intellectuel radical, le Blanc remarque plutôt que la majorité des gens qui souffrent d'un certain stigmate et qui ne se reconnaissent pas dans les règles sociales sont pourtant plus enclins à s'y réfugier qu'à s'en défaire, alimentant bien malgré eux leur exclusion. Comment faut-il faire pour être apte à penser et à agir dans un ensemble de règles sans y être complètement assujéti et sans cultiver l'idéal d'une sortie totale? Or pour le Blanc, « la politique du soin ne doit pas être [non plus] une volonté de restauration de la normalité, mais elle n'a de sens qu'adossée à une valorisation elle-même inconditionnée des vies autres¹⁷ ». Cette valorisation des vies autres est solidaire d'une

reconnaissance de la pluralité des normes. [...] Ce dont il faut rendre compte, ce n'est donc plus de l'anomalie sauvage que pourrait représenter une vie anormale, une folie, une psychose, etc. mais bien plutôt de l'aspect créateur du quotidien qui fait craquer les normes existantes, qui les détourne au profit de micro-normes qui ne sont pas nécessairement en rébellion avec les premières même si elles peuvent finir par l'être¹⁸.

La part créative inhérente à la vie ordinaire ou à la vie « discount » comme le suggère Mauche, se conçoit « comme un jeu avec les normes (ce qui suppose l'incorporation de celles-ci) [plutôt] que comme leur effacement¹⁹ ». Le Blanc ajoute que ce jeu est « interprétable en terme de style²⁰ ». Encore ici, il faut s'assurer ne pas voir dans cette notion de « style » une tendance frivole et esthétisante relevant de la rhétorique ou un trait uniquement redevable aux pouvoirs de l'intériorité. Comme le suggère la philosophe Antonia Soulez, il semble préférable de considérer la reconnaissance des symptômes d'un malaise comme une occasion de mettre en œuvre de nouvelles façons de se comporter, de détourner

¹⁷ Guillaume le Blanc, *Vies précaires, vies ordinaires*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2007, p. 24.

¹⁸ Guillaume le Blanc, *Les maladies de l'homme normal*, op. cit., p. 10.

¹⁹ Guillaume le Blanc, *Vies précaires, vies ordinaires*, op. cit., p. 35.

²⁰ *Ibid.*, p. 36.

des habitudes de pensée plutôt que de chercher à aller en amont des symptômes, ce qui n'aurait d'autres effets que d'entériner, à cause d'un mouvement régressif, le pathos. C'est d'ailleurs ce qui distingue, selon Soulez, le style de l'entretien d'une pathologie²¹ :

La question du style, explique-t-elle, n'est pas séparée ici de la démarche conceptuelle [...]. L'interrogation sur le *comment écrire* recoupe celle de l'objet de la pensée en acte dans la même mesure où la pensée, qui fait un avec le discours en lequel elle s'exprime, ne se laisse pas dissocier de son activité. Aussi faut-il dire que l'écriture rejoint indissolublement la méthode tout comme c'est la manière qui donne forme au contenu²².

Le style est donc moins la façon dont on rend compte de notre pensée par le langage que la façon dont on déploie celle-ci par le langage. C'est en ce sens que Soulez parle d'une « pensée en acte » ou encore d'un « mouvement de pensée ». Le style relève donc de la faculté de reconfigurer le monde par le langage plutôt que de simplement tenter de faire correspondre ce dernier à des objets préexistants, qu'ils soient intériorisés ou extériorisés. Il s'agit donc davantage d'un processus d'invention et de fabrication que de découverte ou de révélation. Pour le dire comme Jean-Marie Schaeffer, le style de pensée relève d'une « conduite esthétique » qui « ne se définit pas par les objets sur lesquels elle porte, mais par la manière dont elle se rapporte à ces objets (quels qu'ils soient)²³ ». Allant plus loin, Soulez argumente en faveur de l'« absence de distinction entre le moyen et l'objet de cette fabrication²⁴ ». Un des traits distinctifs d'un style de pensée littéral est justement cette indistinction entre le langage et le monde; le langage est dans le monde, il en est un élément constitutif et ne s'affirme pas qu'en simple dédoublement représentatif ou en tant que figure, image ou leurre des choses et des idées. Cela ne veut pourtant pas dire que le langage ne parle de rien d'autre que de lui-même et qu'on ne sort jamais du langage. S'il est vrai en quelque

²¹ Antonia Soulez, *Comment écrivent les philosophes. (De Kant à Wittgenstein) ou le style Wittgenstein*, Paris, Kimé, 2003, p.14.

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1996, p. 16.

²⁴ Antonia Soulez, *Comment écrivent les philosophes, op. cit.*, p. 31.

sorte qu'on en revient toujours au langage, c'est parce que celui-ci et les choses du monde sont impliqués dans des processus, dans un vaste réseau de transactions symboliques et de pratiques. En se référant fortement à Wittgenstein, dont la méthode de travail devient le modèle d'un « style désaffecté », Soulez argue que le philosophe

veut simplement montrer que la philosophie ne peut se développer autrement que par la plasticité du langage en usant d'un instrument à double tranchant. Car la langue dans laquelle le philosophe forge ses outils que sont les concepts est aussi le réceptacle de ce qu'il fait avec ces outils²⁵.

C'est parce qu'il est une lame à double tranchant que le langage est susceptible de nous confondre, confusion qui peut, dit Wittgenstein, nous mener jusqu'à l'ensorcellement. Cet ensorcellement survient quand l'idée nous prend de vouloir trouver des réponses à nos questions à l'extérieur du réseau des manières d'utiliser le langage. Vouée à l'échec, cette quête transcendante ne peut qu'engendrer un rapport affecté au monde. Le « style désaffecté » vers lequel tend Wittgenstein comporte une visée thérapeutique. Le philosophe remarque d'ailleurs que « La philosophie traite une question comme on traite comme une maladie²⁶ ». Wittgenstein veut non pas résoudre un problème en l'expliquant ou en mettant au jour ses causes profondes, mais dissoudre les confusions et les mythes de la signification qui occupent nos usages du langage. Soulez précise que le mouvement de pensée de Wittgenstein adopte une « descente sémantique²⁷ », qui se caractérise par une attention portée à la manière dont on emploie les mots dans une diversité de circonstances et non pas par une volonté d'identifier les objets auxquels se rapporte le langage. Cette thérapie s'effectue par la voie d'une investigation qui ne prétend pas expliquer le langage ni « compléter de manière extraordinaire le système des règles qui régissent l'emploi de nos mots²⁸ ».

²⁵ *Idem.*

²⁶ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », § 255.

²⁷ Antonia Soulez, *Comment écrivent les philosophes*, op. cit., p. 185.

²⁸ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 133.

Ce qui peut être entendu comme un vœu de voir la philosophie disparaître est en fait un refus de considérer la spécificité de l'objet de la philosophie. Par ailleurs, Wittgenstein critique fortement la prétention qu'a la philosophie de vouloir régler définitivement les questions essentielles de l'existence. La méthode d'élucidation wittgensteinienne ne vise pas à établir un principe fondamental du langage ni à en réformer les règles de fonctionnement. Wittgenstein montre de cette manière qu'il est vain de considérer la philosophie comme une théorie qui se situe en amont de notre vie. Les activités ordinaires constituent pour le philosophe le seul terrain de pratique possible aux interventions philosophiques²⁹ :

Notre faute est de chercher une explication là où nous devrions voir les faits comme les "phénomènes originaux"; en d'autres termes, là où nous devrions dire que *tel jeu de langage se joue*. Il ne s'agit pas d'expliquer un jeu de langage par nos expériences vécues, mais de constater un jeu de langage³⁰.

C'est d'ailleurs ce que le mouvement de « descente sémantique » suggère : une attention doit être prêtée à nos manières ordinaires de se comporter avec le langage. Nous ne disposons pas d'autres outils que notre langage quotidien. Il ne s'agit donc pas de mettre au jour les structures de son fonctionnement, ni d'en chercher l'essence. La quête d'explications, lesquelles encombrant la pensée et nous détournent d'une véritable pratique du langage, devrait être orientée vers le possible plus que d'être le moyen de nous dire ce qui est ou ce qui devrait être. Wittgenstein plaide pour que l'éclaircissement et la compréhension de nos jeux de langage passent par la production de jeux de langage possibles, par des exercices comparatifs, plus que par la recherche d'une adéquation entre les éléments simples du langage et ceux du monde. L'invention d'une diversité de cas langagiers et leur comparaison permet de saisir les ressemblances et les différences de nos usages :

²⁹ À ce propos, il demande à Norman Malcolm qui selon lui, avait fait une interprétation désobligeante d'un titre de journal, durant la Deuxième Guerre mondiale, « quelle est l'utilité d'étudier la philosophie si cela ne vous sert qu'à parler de manière plausible de certaines questions obscures en logique [...] et si cela n'améliore pas votre façon de penser sur les questions importantes de la vie quotidienne ». (Ludwig Wittgenstein cité par Ray Monk, *Le devoir de génie*, Paris, Éditions Odile Jacob, p. 419.)

³⁰ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 654-655.

nous avons l'impression que nous devrions percer à jour les phénomènes : Notre recherche cependant n'est pas dirigée sur les phénomènes, mais sur les possibilités des phénomènes. Ce qui veut dire que nous nous remettons en mémoire le type d'énoncés que nous formulons sur les phénomènes. [...] Nos considérations sont donc grammaticales. Et elles élucident notre problème en écartant des mécompréhensions relatives à l'usage des mots et provoquées notamment par certaines analogies entre les formes d'expressions qui ont cours dans différents domaines de notre langage. [...] ³¹.

Il faut donc prêter attention aux réseaux de « jeux de langage » et à leurs règles. Tout comme chez Guillaume le Blanc, — qui se réfère d'ailleurs aux notions wittgensteiniennes de jeux de langage et de forme de vie — les règles chez Wittgenstein sont plurielles et indéterminées. Selon le philosophe, les règles ne sont pas indépendantes de ses applications, elles sont en relations internes avec elles. Aucune règle ne surplombe les usages du langage. Autrement dit, à chaque fois qu'on change de jeu, on change de règles. Cela ne signifie pas que les critères soient absents des processus significatifs, mais seulement que les critères sont internes aux pratiques et font l'objet d'un constant réajustement. Comme le précise le Blanc,

La vie ordinaire est toujours insérée dans une série de qualifications incontournables qui lui confèrent un ensemble de significations immanentes, parmi lesquelles l'appréciation discriminante qui sépare l'ordinaire de l'extraordinaire et institue un ordre quotidien. La vie ordinaire n'est donc pas une donnée primitive, antérieure à toute relation de pouvoir, à toute investigation par les normes ³².

Dans ce cadre, la thérapeutique wittgensteinienne consiste à nous redonner confiance en la versatilité du langage ordinaire, en son pouvoir créateur. Elle permet également de prendre connaissance de notre capacité de manipulation, d'adaptation et de compréhension des signes, de la possibilité de les intégrer à nos activités de façon pertinente et efficiente sans s'en remettre à des exigences et des critères *a priori* qui engendrent l'idée que le langage est toujours inadéquat :

[L]es relations internes se révèlent structurées de l'intérieur et non plus d'en haut. Le déploiement effectif du langage est le « nôtre », se présentant sous la forme de

³¹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 90.

³² Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires*, op. cit., p. 30-31.

jeux de langage qui s'offrent à la description. Autour des relations internes ainsi comprises, le système wittgensteinien de « l'analyse de *ce que nous avons* » — et non de ce que nous n'avons pas (un langage idéal de construction de formes) — se réaménage³³.

Un « style désaffecté »

Wittgenstein oppose donc à la quête spéculative une raison pratique qui est solidaire d'une pensée en acte. Dans la mesure où, à travers un « style désaffecté » et une « descente sémantique », l'investigation thérapeutique wittgensteinienne plaide pour une invention de solution, elle rejoint les idées phares du pragmatisme américain, notamment parce qu'elle contribue à déceler l'importance de l'indétermination des frontières et qu'elle invite à concevoir le sens comme emploi du langage ordinaire. Wittgenstein, John Dewey, Nelson Goodman, Richard Rorty ou Richard Shusterman insistent tous, suivant des styles de pensée différents, et à des degrés différents, sur la continuité et l'interaction de l'expérience esthétique avec le reste de nos pratiques. Ils mettent par ailleurs l'accent sur le fait que la signification est intrinsèquement liée à des capacités, à une « disposition à agir », à la maîtrise de techniques, à des *usages*, plutôt qu'à des contenus et à des règles indépendants de nos actions. « [L']intérêt de cette approche "pragmatique", inspirée de Wittgenstein », nous dit François Recanati,

est qu'elle subsume l'approche référentielle sans se réduire à elle. [...] [L]a fonction des mots, ce à quoi ils servent, se révèle aussi importante que ce qu'ils représentent. Or représenter (faire référence) c'est une chose que *font* les expressions linguistiques. [...] [L]'idée de représentation restera toujours mystérieuse si la relation entre le représentant et le représenté est vue comme une relation pour ainsi dire « platonique » entre la réalité et quelque chose qui, en dehors d'elle, la représente. Il faut partir des vraies relations, celles qui impliquent la coexistence des entités en relation et leur interaction dans la réalité. Si la pensée et le langage représentent le monde, c'est parce que la pensée et le langage sont dans le monde, qu'ils y ont leur place et y jouent leur rôle³⁴.

³³ Antonia Soulez, *Comment écrivent les philosophes*, op. cit.

³⁴ François Recanati, *Philosophie du langage (et de l'esprit)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008, p. 22 et 24.

En effet, comme l'a suggéré W.V. Quine, l'idée de « correspondance » constitue un des mythes de la signification les plus implantés :

Que les mots et les phrases dont on se sert, au sens courant « d'avoir un sens », aient un sens, je n'en disconviens pas. [...] Ce contre quoi je m'insurge plus particulièrement, c'est l'idée d'une identité ou d'une communauté de sens sous le signe, ou d'une théorie de la signification qui en ferait une sorte d'abstraction supra linguistique, dont les formes du langage seraient le pendant ou l'expression. En somme, c'est à la signification en tant qu'idée que j'en ai³⁵.

L'établissement de la signification invariablement fondée sur la ressemblance, l'identité ou la correspondance constitue, pour l'approche pragmatiste, une des plus grandes méprises de la pensée, car elle manifeste l'incapacité de considérer les choses en contexte et par conséquent, consolide l'effet de séduction qu'engendre la généralité et la causalité. Parce qu'il peut être autant réduit et totalement identifiable que vaste et diffus, un contexte n'assure aucunement l'évitement de confusions de sens dans une situation, mais c'est lui qui contient les matériaux qui pourront servir à les résoudre. Ainsi, grâce à sa plasticité, le contexte vient rappeler que le sens de nos actes n'est pas prédéterminé et que la variété de cadres dans lesquels ces actes se déploient ne sont pas que de simples décors, mais des constituants inhérents du sens. Compte tenu de cette possibilité indéfinie de recontextualisation du langage, des actions et des croyances, il ne semble pas pertinent de penser que la richesse symbolique se situe dans une quelconque authenticité ou une essence située hors de tout contexte. Il semble alors plus approprié de s'attarder à la diversité de situations qui mettent

³⁵ W. V. Quine, « Le mythe de la signification », *La Philosophie analytique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Cahiers du Royaumont », 1962, p. 139. Dans « Le mythe de la signification et l'ontologie de la poésie », *Poésie et philosophie*, Marseille, cipM/Farrago, 2000, Roger Pouivet oppose à une « théorie de la poésie comme épiphanie » selon laquelle « la poésie pourrait exprimer des contenus affectifs ou idéaux que le langage ordinaire ne permet pas d'exprimer » (p. 121), une « poétique quinéenne » inspirée de la théorie de la traduction littérale qui implique « observation et correction mutuelles » (p. 123). Selon cette dernière, la « signification d'un énoncé [poétique ou autre] est ce que l'on comprend quand on utilise correctement cet énoncé » (p. 125). Paradoxalement, Pouivet plaide cependant pour une ontologie de l'art (p. 123).

en jeu de différentes façons nos croyances tout en gardant en tête, lorsqu'on s'interroge sur le sens des choses, qu' « au-delà d'une certaine limite, le ticket n'est plus valable³⁶ ».

Selon l'approche pragmatiste, les croyances sont conséquemment loin d'être considérées comme de simples fictions dont la valeur serait établie en les mesurant à un véritable fondement du monde qui échapperait à la contingence des croyances. Cette conception vient délégitimer la recherche orientée vers la quête d'une correspondance³⁷ authentique entre les croyances et le monde. Les habitudes d'action n'ont à correspondre à rien d'autre qu'à elles-mêmes et à leurs redéploiements dans de nouveaux contextes. Ainsi, le monde ne constitue aucunement un barème préétabli en fonction duquel nos actions devraient être justifiées. Or ce que nous dit Hocquard en recourant aux « expériences de vie et de langage » c'est que le langage et le monde sont inextricablement liés, mais qu'il ne convient pas pour autant de les démêler pour mieux saisir les correspondances. Parce qu'elles ne sont pas contraintes à des associations unidirectionnelles, les ramifications sont ce qui procure une richesse et une variété à nos transactions symboliques. Parce qu'elle propose une réflexion sur l'*expérience* — l'*expérimentation* comme redistribution des ressources symboliques et comme manière « internaliste » d'offrir des « versions du monde » — la question de la littéralité chez Hocquard, Alferi et Mauche doit être comprise comme une *capacité à agir* avec le langage et une *capacité à concevoir* des conduites dont la compréhension se passe du besoin de fondements extérieurs.

³⁶ Romain Gary, *Au delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.

³⁷ « Le refus de la vérité-correspondance, associé à l'idée que la vérité s'éprouve aux intérêts qu'elle satisfait, répond aux exigences d'un pluralisme pour lequel nos modes de pensée — comme nos modes d'adaptation à la réalité — sont autant de *versions du monde*, possédant en quelque sorte leurs vertus ou leurs défauts, irréductibles à un modèle unique qui leur serait sous-jacent [...] et qu'il n'y a probablement pas d'autres façon d'éradiquer sans appel les présupposés du déterminisme » (Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 85 [Cometti souligne]). Les « versions du monde » qui sont évoquées ici réfèrent à la pensée de Nelson Goodman. Voir notamment *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, 240 p.

Pour approcher les œuvres de ces auteurs, nous ferons donc, comme le suggère James Petterson, « appel à une pragmatique, plutôt qu'à une herméneutique du livre³⁸ ». C'est par des « expériences de langage » que ceux-ci se penchent sur nos activités symboliques, à travers l'instauration directe de façons d'agir. Dans leurs oeuvres, « les lettres, les mots, les textes, les images, les diagrammes, les cartes [...] et bien d'autres choses [...] ne véhiculent pas de sous-entendus détournés ou occultes³⁹ ». À ce titre, Jacques Morizot précise que

[p]arler de symboles ne doit pas plus orienter vers une philosophie de tendance analogique que vers une sur-intellectualisation, mais doit en revanche inviter à mettre l'accent sur le processus d'interaction entre l'objet et les formes d'usages qui lui confère une pertinence artistique. Goodman adopte à dessein une attitude physicaliste [...] pour décourager la quête de sous-entendus et d'interprétations systématiquement détournées⁴⁰.

C'est à partir de ces considérations que la question de la littéralité peut-être examinée dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard, de Pierre Alferi et de Jérôme Mauche. En tant que moyen de remédier au « malaise grammatical », le « style désaffecté » et la « descente sémantique » qui lui est corrélative se manifestent chez eux à travers l'intérêt qu'ils portent, chacun à leur manière, aux ressources ordinaires. Si Mauche investit le motif du « discount », Hocquard suit de plus près les traces de Wittgenstein; faisant « vœu de pauvreté » — qui n'est pas un ascétisme — il mène des investigations dont les rapports font état de son autobiographie, c'est-à-dire qu'ils témoignent de la nature de sa fréquentation avec le langage

³⁸ James Petterson, « Ni frontière, ni limite. *ma haie*, d'Emmanuel Hocquard », dans Elisabeth Cardonne Arlyck et Dominique Viart (dir. publ.), *Effractions de la poésie*, Paris/Caen, Éditions Lettres modernes, coll. « Écritures contemporaines », 2003, p. 99.

³⁹ Nelson Goodman, « Introduction », *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2006, p. 27. Suivant Goodman, (« “Langages”, dans mon titre, serait strictement remplaçable par “systèmes symboliques” [ibid., p. 28]), nous ne réservons pas le terme « langage » à la seule activité « linguistique ». « Langage » et « symbole » ou « activité symbolique » seront utilisés indistinctement. Si le corpus étudié relève d'une pratique poétique et que le langage compte évidemment pour une part majeure, celui-ci, en tant que modalité active, entre alors en interaction avec un ensemble de gestes et de pratiques. La signification ne se fonde plus sur la nécessité de définir et de dessiner les limites d'une ontologie des divers « outils », mais de suggérer des relais entre leurs multiples usages.

⁴⁰ Jacques Morizot, « Introduction du traducteur », Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles. op. cit.*, p. 11.

ordinaire. Quant à Alferi, c'est le long d'un « chemin familial » qu'il s'attarde aux « allures naturelles » de nos manières d'agir et de penser. Allant dans une voie contraire à celle que Mallarmé a ouverte, ces écrivains nous invitent à remédier à donner un sens plus pur aux « mots de la tribu » et à redonner une légitimité à l'« universel reportage ». Hocquard remarque d'ailleurs qu'il « faut une sacrée dose d'hypocrisie ou d'inconscience pour imaginer que la littérature puisse être plus pure, au sens mallarméen du terme. La littérature est aussi un milieu de corruption qui porte le masque de l'honorabilité » (MH, 261). Hocquard, Alferi et Mauche déploient ainsi leur pensée en remaniant les ressources les plus répandues tout en ne cédant pas à l'association usuelle établie entre le langage instrumental et le déterminisme, sans se résoudre au refuge de l'illusion autoréférentielle. Ils redistribuent et raccordent des usages de la langue, si bien qu'on peut parler d'un réaménagement continu de la pensée et de l'environnement avec lequel elle transige. Ce réaménagement des ressources se conçoit comme une expérience générale du langage qui décloisonne les champs particuliers, notamment ceux de la poésie, de la littérature et de l'art. Cette expérience générale du langage relève d'une série de mouvements dans un vaste « environnement de la pensée », notion qui, pour Wittgenstein, est étroitement associée à l'idée que « se représenter un langage veut dire se représenter une forme de vie⁴¹ ». Tissée de divers jeux de langage, d'activités, de règles, d'habitudes d'action, de savoir-faire, la forme de vie, qu'il ne faut pas confondre avec un système ou une structure qui nous surplomberait, guide d'une façon disparate, vague, mais néanmoins immanente nos *manières* de faire, de penser, de se comporter socialement. Ce réseau constitue le bassin public de ressources dont on se sert pour former notre conception des choses et qui s'en trouve réciproquement transformé au fur et à mesure que nos manières de concevoir le monde se modifient.

Cette façon de concevoir le rapport entre le langage et ses règles à la lumière des usages permet d'appréhender la part importante de vague d'indétermination et d'imprévisibilité qui occupe notre forme de vie; la frontière entre le sens et le non-sens relève désormais de la manière dont nos jeux de langage prennent part ou peuvent prendre part à telles ou telles circonstances. L'indétermination et l'imprévisibilité inhérentes à notre forme de vie sont par

⁴¹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 19.

le fait même relatives à la plasticité des « jeux de langage » et de leurs règles. Si, comme on le suppose avec le Banc, la vie ordinaire est un « jeu avec les normes » qui implique la révision de ces dernières, cela implique une « procédure [qui] consiste dans l'institution d'un écart⁴² ». Bien qu'il constitue une prise de distance par rapport aux normes, l'écart reste une opération qui se fait de l'intérieur des normes qui ne « peuvent être appréhendées qu'à travers des pratiques qui les mettent en jeu⁴³ ». le Blanc précise par ailleurs que « jouer avec les normes n'est donc pas rompre avec elles ni s'en éloigner, mais s'en détacher dans l'acte même de s'attacher à elles⁴⁴ ». L'écart ne justifie donc pas l'établissement d'un régime de langage distinct de celui qui a cours dans la vie ordinaire. Conjointement à l'idée d'une forme de vie aux mouvements imprévisibles, l'écart consiste en l'ouverture d'un champ d'action provisoire qui nous permet de remettre en jeu de manières diverses nos ressources ordinaires. C'est en prenant en considération ces remarques que l'on peut mieux comprendre que la littéralité chez Hocquard, Alferi et Mauche ne peut se manifester qu'à travers la répétition des mots, dans la remise en circulation du « déjà dit ». Hocquard précise par ailleurs que la répétition nécessite l'opération d'un écart pour marquer la différence d'usage d'une même phrase dans un nouveau contexte. Selon l'auteur, les « mêmes phrases/qui reviennent sont toutes/différentes » (IV, 60). Par l'opération de ces écarts, Hocquard insiste par ailleurs sur le peu d'importance que comporte le « contexte d'origine » d'un énoncé pour comprendre ce dernier. Plutôt que de chercher un fondement à la signification, Hocquard réemploie des morceaux de langage pour projeter des situations linguistiques possibles. Comme il le dit suite à Louis Zukofsky, l'intérêt est de « faire quelque chose avec ça ». La « réverbération logique » (MH, 61), se conçoit alors comme un savoir-faire, une pratique de la langue qui consiste en la capacité de jouer avec les ressources ordinaires qui la forment et aussi d'en cerner les variations d'emploi dans différentes circonstances. L'écart n'instaure donc pas une dualité ontologique, mais participe des manières d'agir mises en branle pour ajuster les normes au sein de la vie ordinaire.

⁴² Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires*, op. cit., p. 39.

⁴³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.

CHAPITRE 1

« UN MÉTIER D'IGNORANCE »

1.1 La modernité négative

Comme Stéphane Baquey le remarque, « la "littéralité" est l'un des termes qui ont polarisé le débat contemporain sur la poésie, depuis ce que l'on a pu diagnostiquer, il y a quelque vingt ans, comme un déclin des avant-gardes. Le mot désignait une finalité esthétique par laquelle Emmanuel Hocquard, parmi d'autres, a voulu perpétuer "la modernité"⁴⁵. » En effet, à partir de la fin des années soixante, dans le cadre d'un climat théorique qui, sans être dénué de débats, épuisait peu à peu ses derniers élans militants et dogmatiques, se profile une attitude poétique, partagée par plusieurs auteurs, qu'on nommera la « modernité négative ». Pour ses acteurs, notamment Emmanuel Hocquard, Claude Royet-Journoud, Alain Veinstein, Jean Daive, Anne-Marie Albiach et Joseph Guglielmi, auxquels se joignaient occasionnellement d'autres auteurs (Georges Perec, Denis Roche, Jacques Roubaud, etc.), la modernité dans laquelle ils s'inscrivaient n'était pas

la modernité triomphante de l'avant-guerre, celle des avant-gardes de tous bords [...] mais l'autre versant de cette modernité, la modernité négative (apophatique) de l'après-guerre, celle de la suspicion, du doute, des interrogations sur tout et sur elle-même, dont les temps forts en poésie se situent dans les années soixante et soixante-dix. Cette modernité-là qui ne se confond pas avec ce qu'on appelle aujourd'hui l'attitude post-moderne [...] aura été marquée par des remises en questions radicales des règles du jeu et des enjeux de l'écriture poétique (MH, 26).

⁴⁵ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale? », *op. cit.*, 309.

Ces écrivains se sont pour la plupart retrouvés inclus dans l'aventure d'Orange Export Ltd., maison d'édition, lieu de rencontre et laboratoire d'écriture amical et informel dirigés par Emmanuel Hocquard et Raquel Levy, qui avait élu comme quartier général les ateliers de peintre de cette dernière. Si pour Emmanuel Hocquard ces rencontres étaient l'occasion de tenir une « fête ininterrompue⁴⁶ », l'esprit d'ouverture qu'elle valorisait était également une des manières de contrer la façon de penser qui était « encore [celle] des citadelles [où] [c]eux qui étaient publiés dans *L'Éphémère* ne l'étaient pas dans *Tel Quel*, par exemple⁴⁷ », Hocquard précise par ailleurs que ces écrivains, peu enclins à l'idée de « faire école », et dont le travail « comportait implicitement [une dimension théorique propre], n'ont pas éprouvé le besoin, comme beaucoup de prosateurs et de romanciers à la même époque, de justifier leur démarche par des manifestes, des prises de position fracassantes et toutes sortes d'écrits parallèles⁴⁸ ». Hocquard souligne la prudence mêlée à l'indifférence d'Orange Export Ltd. envers toute tendance dogmatique, puriste ou idéologique :

Orange Export Ltd. n'était pas un club privé réservé à quelques *happy few*. La diversité des noms et des écritures que montre ce volume en témoigne [...]. Ni esprit de chapelle, ni élitisme, ni prosélytisme. [...] Nous savions certes ce que nous voulions et ce que nous ne voulions pas. Mais sans unanimité, sans dogmatisme ni stratégie de groupe. [...] Les chapelles, ou ce qui en restait, ça nous amusait de loin, mais ça ne nous concernait pas vraiment⁴⁹.

⁴⁶ Emmanuel Hocquard et Raquel Levy, *Orange Export Ltd. 1969-1986*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 1986, p. 10.

⁴⁷ *Idem*. *L'Éphémère* était une revue de poésie qui est parue de 1966 à 1973 et à laquelle ont notamment participé Yves Bonnefoy, Jacques Dupin, André du Bouchet et Philippe Jacottet. Jean-Marie Gleize affirme que *L'Éphémère* était « porteuse de "l'exigence" poétique la plus tranchante, dans un contexte où la poésie était soupçonnée ». (*Sorties*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2009, p. 56) Par ailleurs, Jean-Michel Maulpoix rappelle que la revue se définissait ainsi : « Il va de soi, pour ceux qui font *L'Ephémère*, que le titre de la revue n'a rien à voir avec le problème de sa plus ou moins longue carrière, mais fait allusion à une certaine expérience du réel que la poésie à la fois assume et consume, et qui est, de ce fait, essentiellement instable, fugitive ». En ligne, <http://www.maulpoix.net/Habiter1950.html>, consulté le 10 juillet 2013.

⁴⁸ Emmanuel Hocquard et Raquel Levy, *Orange Export Ltd. 1969-1986*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9-10.

L'entreprise éditoriale d'Orange Export ltd. croisera d'autres projets dans le cadre de cette modernité négative, notamment la revue *Argile* dirigée par Claude Esteban (1973-1981), mais plus particulièrement les diverses initiatives de Claude Royet-Journoud, que l'on peut considérer comme une figure initiatrice de cette attitude négative en poésie, celui qui lui donnera une certaine teneur théorique, et qui, dès le début des années soixante, entamera une pratique constante de publication de revues, dont *Siècle à mains* (1963-1970), avec la collaboration d'Anne-Marie Albiach et de Michel Couturier ainsi que la revue *L'in plano* (1986). Comme son nom l'indique, cette revue comptait des parutions imprimées ou photocopiées sur une simple feuille volante. La sobriété de ce format permettait d'une part de rendre plus facile le travail éditorial et ainsi de multiplier les parutions et d'autre part, par l'absence de contraintes formelles, de varier et de singulariser indéfiniment l'aspect matériel d'un numéro.

Durant la période « Orange Export Ltd » Hocquard publiait de petits livres de facture artisanale pour ne pas dire « ouvrière », fabriqués et imprimés un à un à l'aide de plombs typographiques et d'une presse manuelle. Ce retour à des modes de production plus modestes allait de pair avec « une certaine pauvreté revendiquée [...] une légèreté et une simplicité compatible avec le travail quotidien, la vitesse, l'échange, l'entretien du dialogue au sein d'une communauté⁵⁰ ». Sans dire que ce mode de publication soit une forme d'idéalisation du travail « archaïque », il permettait d'éviter des parutions trop programmatiques et formalisées. Mais, cette approche autorise d'abord et avant tout à prendre le pouls du travail matériel, du savoir-faire pratique, à réviser l'apprentissage qu'ils ont fait du langage et à le considérer sous d'autres aspects. Les outils, les matériaux et les techniques ne sont pas laissés de côté, mais deviendront l'objet principal, ce qui mènera plusieurs des auteurs impliqués à se poser des questions telles que « comment fait-on des livres? »; « comment écrit-on des livres? »; « de quelles façons peut-on utiliser le langage pour produire tel ou tel effet? » Ces interrogations seront au cœur de la problématique de leur travail et participeront à leur réflexion à l'égard de la signification en général.

⁵⁰ Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2009, p. 406.

Deux des revues fondées par Claude Royet-Journoud, *A* (1978) et *Zuk* (1987-1989) font explicitement référence au poète Louis Zukofsky, membre des objectivistes, groupe poétique américain fondé au cours des années trente, et auteur du poème *A* et du texte théorique *Un objectif*. Ce groupe, dont les autres principaux membres sont George Oppen et Charles Reznikoff aura eu une influence considérable sur le développement de la poésie française à partir de la fin des années soixante, grâce, notamment, à la traduction de la neuvième partie de *A* par Albiach, parue dans *Siècle à main*, et de celle de certains fragments de la partie 22 par Jacques Roubaud⁵¹. Ce groupe, dont l'activité fut relativement discrète, tenait un discours également peu teinté d'élans modernistes et conquérants. Indifférents à la scission entre le passé et le présent (« Les bons poèmes contemporains ne sont pas loin des bons poèmes d'hier⁵² »), ils étaient plutôt préoccupés par des questions d'éclaircissement liées aux usages pratiques, c'est-à-dire afférentes aux rapports qu'entretiennent le monde et le langage et plus particulièrement relatives à la teneur symbolique d'un poème dans le monde, sur les plans inhérents du sens et de la fabrication. Pour les objectivistes, un poème détient un caractère tout aussi concret que n'importe quel objet du monde et s'obtient par « agencement, en une seule unité appréhendée, de plus petites unités de sincérité — autrement dit, la résolution des mots et leur idéation en une structure objectivement parfait[e], [...] une singularité claire et vitale⁵³ ». Ainsi, le poème « trouve une teneur langagière telle, dans sa forme de contenu, qu'il accède au statut tangible d'objet, capable d'affecter l'esprit au même titre que la réalité

⁵¹ Les deux traductions sont parues dans l'anthologie bilingue préparée par Jacques Roubaud et Michel Deguy, *Vingt poètes américains*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1980, p. 49-69. Par ailleurs, Roubaud y présente le groupe ainsi : « Les Objectivistes sont un des nombreux groupes de l'avant-garde des années vingt [...]; le chef de file en était Louis Zukofsky, auquel on associe généralement George Oppen, Charles Reznikoff, Carl Rakosi et l'Anglais Basil Bunting. Après quelques publications rares un peu avant et un peu après 1930, [...] un silence quasi absolu d'un quart de siècle les avait engloutis, jusqu'à la publication en 1959 [...] du *A1-12* [par Zukofsky]. [...] D'ailleurs, Oppen et Rakosi avaient complètement cessé d'écrire. » *Ibid.*, p. 15.

⁵² Louis Zukofsky, *Un objectif et deux autres essais*, trad. de l'américain par Pierre Alferi, Royaumont, Éditions Royaumont, coll. « Un bureau sur l'Atlantique », 1989, p. 24.

⁵³ *Ibid.*, p. 10 et 12.

complexe qu'il décrit, et partant d'en répondre⁵⁴ ». L'« objectalité » et la matérialité dont les objectivistes ont doté le poème se veulent donc une réaction au problème de l'aspect représentatif du poème, c'est-à-dire au fait que ce dernier est toujours en relation de dépendance à une réalité extérieure, qu'il vise toujours quelque chose d'autre que lui-même. Le poème n'est plus une représentation du réel, mais il est, compte tenu de son agencement, une partie même du réel. Dans cet esprit, la métaphore, considérée comme la figure poétique par excellence du dédoublement et du dévoilement a été particulièrement critiquée. Pour Zukofsky, c'est en effet la métaphore qui implique le plus de confusion dans le discours : « L'inconvénient d'une métaphore filée n'est pas qu'elle est toujours sentimentale, mais qu'elle emporte l'esprit vers un partout diffus et l'abandonne nulle part⁵⁵ ». Les objectivistes vont alors opter pour une expression qui tient une ligne claire et directe, qui dit ce qu'elle veut dire, « objectivement ».

C'est notamment ce type de questionnement sur le travail d'écriture et son rapport au réel que les acteurs de la modernité négative ont retenu de l'objectivisme américain. Leur méfiance envers les avant-gardes ne les a pas pourtant détournés d'une réflexion et d'une posture critique, bien au contraire; la modernité négative n'est pas la négativité de la modernité. On veut plutôt changer de paradigme, trouver d'autres alternatives que ce dualisme historiciste. À travers une activité poétique dynamique, les acteurs de la modernité négative assureront donc la continuité d'une remise en cause de certains aspects de la problématique de la signification entreprise dans la première moitié du siècle. S'il n'y a pas de programme établi, les différents auteurs s'accordent néanmoins sur divers points litigieux qui méritent d'être éclaircis et qui se résument par l'idée d'une poésie « aux accents poétiques immédiatement identifiables », qui serait l'« expression d'une essence transcendante, permanente et universelle » et dont les praticiens étaient pour eux des « collectionneurs d'images rares [et] des chasseurs de métaphores » (*MH*, 24-25). Or, à un lyrisme chanté, axé sur la subjectivité, nostalgique et essentialiste qui jouait dans les hauteurs

⁵⁴ Éric Pesty, « Pas un geste inutile/pas un qui ne soit libre », *Critique*, n° 735-736, août-septembre 2008, p. 618.

⁵⁵ Louis Zukofsky, *op. cit.*, p. 13.

propres à l'idéalisme, les acteurs de la modernité négative ont répondu par une « poésie sans accent poétique, aussi sèche qu'une biscotte sans beurre » (*Ibid*, 26) par une écriture axée sur la matérialité du langage, qui se mettait elle-même en scène, dans sa concrétude, dans sa platitude. Tout comme chez les objectivistes, l'objet de ce qui est exprimé ne devait pas être une idée indépendante de l'expression, mais l'expression elle-même, c'est-à-dire que ce qui se disait ne se concevait pas indépendamment des moyens avec lesquels on le disait, ce qui nous place hors d'un simple rapport représentatif avec le monde. Le souci principal de ces écrivains était que chaque texte incarne une expérience singulière du rapport entre le langage et le monde, expérience qui ne résultait pas en la découverte d'une entité quelconque par l'imagerie poétique, mais en l'agencement même des différents matériaux. Aux yeux de la critique de la poésie contemporaine ainsi que dans plusieurs panoramas, ce groupe de poètes est décrit comme « manifest[ant] un souci de réflexivité critique et de rigueur formelle très accusé⁵⁶ »

1.2 Poésie, littéralité et terreur

En 1982, dans un entretien avec Emmanuel Hocquard inclus dans un numéro d'*Action poétique*⁵⁷ qui est consacré à Claude Royet-Journoud, ce dernier fait référence au concept de littéralité : « [P]lus je lis Wittgenstein, plus je me demande ce que j'y comprends... finalement ce qui m'intéresse, c'est ce mystère de la littéralité. J'ouvre le *Tractatus*; je vois "*Le monde est tout ce qui arrive* "; je suis content. » (*PT*, 163) Outre cette mention du premier aphorisme du *Tractatus*, c'est notamment par le titre d'un de ses recueils, *Les objets contiennent l'infini*⁵⁸, qui reprend l'aphorisme 2.014, que l'on peut relever la

⁵⁶ Jean-Michel Maulpoix, « Décanter, déchanter », *La poésie française depuis 1945*, en ligne, <http://www.maulpoix.net/decanter.html#_ftnref19>, consulté le 14 février 2011.

⁵⁷ L'entretien « Conversation du 8 février 1982 » est d'abord paru dans le numéro d'*Action poétique* de mars 1982.

⁵⁸ La traduction de Gilles-Gaston Granger, sans doute plus juste que celle que Pierre Klossowski a produite, rend cet aphorisme de la manière suivante: « Les objets contiennent la possibilité de toutes les situations ». Cette traduction qui semble être plus conséquente quant à la pensée de Wittgenstein limite par ailleurs la tendance à surqualifier symboliquement la notion d'« infini ».

présence de Wittgenstein dans la poésie de Royet-Journoud. D'après la philosophie atomiste que Wittgenstein développe dans son premier traité, l'objet est l'élément le plus simple, irréductible, qui peut entrer dans une infinité de combinaisons auxquelles les propositions formées par le même principe de combinatoire correspondent. Mais pour Royet-Journoud, dont la poétique se développe autour de l'idée du caractère irreprésentable du réel, la combinatoire ne peut concerner que les mots et non pas les objets du monde auxquels on ne peut vraiment avoir accès. Vouloir trop s'approcher du monde serait sombrer dans le simulacre; ce n'est qu'à la frontière entre les mots et les choses, dans un déséquilibre constant que l'on peut se tenir, n'ayant plus que d'infimes parties du langage à agglomérer en un poème qui tient comme objet:

Elle provoque la chute et le morcellement

La douleur gît dans le poignet gauche

Regardez-le
Il n'a pas de langue!

Une phrase abandonnée
C'est de là qu'ils partirent

dans le simulacre
Le dehors nourricier

« et la race des fauves errants sur les montagnes »

c'est au bord d'une phrase
d'une terreur sans objet

ils se mettent en mouvement
ils s'enfoncent dans la terre

derrière l'image

pour en venir à la description

il reprend le livre
un amoncellement de pierres

langue morte
autour de la bouche⁵⁹.

Si dans le milieu poétique français, l'intérêt de Royet-Journoud pour Wittgenstein est précoce, sa poésie et sa réflexion souffrent en revanche du recours presque exclusif au *Tractatus*, plus particulièrement aux idées d'« accident », de « tout » et de « silence » qui ont séduit également bon nombre d'écrivains et d'artistes. En effet, le jumelage entre l'aphorisme d'ouverture qui dit que « Le monde est tout ce qui arrive⁶⁰ » et le dernier qui soutient que « sur ce dont on ne peut parler il faut garder le silence⁶¹ », semble favorable aux glissements et au développement d'une fascination pour la difficulté conceptuelle que représente la tension entre la totalité et le silence, tension fondamentale pour les approches apophatiques et les ontologies négatives. Traçant une frontière entre ce qui peut être dit et ce qui ne peut qu'être montré, Wittgenstein, d'une part, place hors du dicible la forme logique⁶² et, d'autre part, les fondements de l'esthétique et de l'éthique. Si, « l'esthétique et l'éthique sont une seule et même chose⁶³ », c'est entre autres parce qu'elles permettent, selon le Wittgenstein du *Tractatus*, d'obtenir une perspective différente sur les choses qui n'est pas étrangère à l'exigence de clarté du philosophe.

Très importante chez Royet-Journoud, la question de la frontière se pose chez lui d'abord à travers une réflexion sur les états de mouvement et d'immobilité qui caractérisent le rapport entre l'exercice de l'écriture ou du langage et le monde. À cet égard, il ouvre *La poésie entière est préposition* en écrivant que l'

⁵⁹ Claude Royet-Journoud, *La notion d'obstacle*, Paris, Gallimard, 1978, p.81-84.

⁶⁰ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993, § 1.

⁶¹ *Ibid.*, § 7.

⁶² Au § 4.121, Wittgenstein soutient que « La proposition ne peut figurer la forme logique, elle en est le miroir. Ce qui se reflète dans la langue celle-ci ne peut le figurer. Ce qui s'exprime dans la langue nous ne pouvons par elle l'exprimer. La proposition montre la forme logique de la réalité. Elle l'indique ».

⁶³ *Ibid.*, § 6. 421.

immobilité de celui qui écrit met le monde en mouvement. C'est dans la mesure même où l'on est arrêté dans une immobilité voyeuse que les choses sont mobiles. La pensée n'existe aussi que par rapport à un arrêt qui est un blanc. [...] Tout part de l'immobilité, de ce travail d'attention qui est également un travail corporel. Le funambule a le même problème, il tente de réunir le mouvement et l'arrêt, de trouver le juste équilibre entre les deux. La table de l'écrivain est mentale, c'est une façon de savoir s'arrêter, de commencer en sachant qu'il n'y a aucune origine. Écrire est un *métier d'ignorance*⁶⁴.

Dans ce cadre de pensée, le problème qu'implique la littéralité pourrait se décrire comme la recherche d'un équilibre, aussi précaire et provisoire soit-il, sur cette mince ligne qui sépare le sens et le non-sens, comme la quête d'une énonciation claire et juste qui ne se corromprait pas par une multiplication de figures, mais qui serait d'emblée outrepassée par la trop grande proximité du réel. C'est en ce sens que Royet-Journoud parle de la poésie comme d'« un métier d'ignorance⁶⁵ ». La pratique de ce métier engagerait à établir une relation littérale vis-à-vis du monde, c'est-à-dire à revenir à une évidence singulière et infigurable. Dans ce cadre, le langage, qui est souvent considéré soit comme un simple transit représentatif vers le monde et par conséquent comme un point de vue privilégié sur celui-ci, soit, à l'opposé, comme manquant à la tâche de dire ce qui est, n'est envisageable que dans cette perspective d'évidence indéfinissable, où l'on fait face à « un désarroi référentiel ou sémantique⁶⁶ ». Puisque « la transparence est un leurre⁶⁷ », que quelque chose fait obstacle et empêche de parvenir au sens, il n'est possible que de se déplacer aveuglément dans l'opacité et la contingence du langage, de ne progresser dans le langage que par ignorance. Pour éviter le simulacre, pour ne pas prétendre dire ce qui ne peut qu'être montré, Royet-Journoud s'en tient à une énonciation minimale; pour lui « ce qui s'écrit est muet⁶⁸ ». Ainsi, il « donne à lire quelque chose qui est à peine visible. C'est là que s'exerce la menace, que quelque chose de

⁶⁴ Claude Royet-Journoud, *La poésie entière est préposition*, Marseille, Éric Pesty Éditeur, 2007, p. 11.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁶ Jean-Marie Gleize, *Sorties*, *op. cit.*, p. 236.

⁶⁷ Claude Royet-Journoud, *La notion d'obstacle*, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 22.

violent peut naître⁶⁹ ». En tant que refus du simulacre, de l'image et de la métaphore, le littéral est chez Royet-Journoud solidaire d'un effacement visant à « mesurer la langue dans ses unités minimales de sens⁷⁰ ». Le littéral reste pour lui une énigme dont la résolution est impossible. Elle est

conçue comme l'accentuation d'une coupure énonciative par la convention langagière [...], comme l'expérience douloureuse de la discontinuité [...] [.] [l]a littéralité s'y présente comme une condition dont l'écriture ferait l'expérience dans la « terreur », dans le sentiment d'une « menace » : [...] [l]a littéralité est ainsi l'épreuve d'un fait ontologique, où est ressentie la « douleur de l'analogique⁷¹ ».

En fait, pour le poète, l'« unique question est celle du sens et elle demeure insoluble. On voudrait saisir un sens au moment où il se met en marche, où il reste indécidable⁷² ». C'est par une écriture motivée par l'ignorance et par l'idée qui veut le monde ne peut nous apparaître que sous des traits discontinus que Royet-Journoud se voue au travail constant « de refiguration (abstraite du réel), d'une abstraction, très concrète physique [...] de la réalité⁷³ », travail qui ne peut résulter que de l'articulation singulière de divers « morceaux » de langage. Il explique à ce titre qu'il « rattache les gestes les uns aux autres⁷⁴ », et que « [p]our que la pensée se fasse acte, il faut qu'il y ait arrêt⁷⁵ », c'est-à-dire que l'énigme qu'est l'évidence du réel happe nécessairement la pensée, l'interrompt et réaffirme alors l'ignorance fondamentale qui suscitera un autre geste vers la quête de sens. Il faut dès lors effectuer un travail d'agencement de ces « unités minimales de sens⁷⁶ » pour en reconstruire une possible

⁶⁹ Claude Royet-Journoud, *La poésie entière est préposition*, op. cit., p. 12.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13

⁷¹ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale? » dans *Poésie et poétiques contemporaines*, ed. Daniel Guillaume, Cognac, Le temps qu'il fait, 2003, p. 316.

⁷² Claude Royet-Journoud, *La poésie entière est préposition*, op. cit., p. 10.

⁷³ Jean-Marie Gleize, *Sorties*, op. cit., p. 235.

⁷⁴ Claude Royet-Journoud, *La poésie entière est préposition*, op. cit., p. 15.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

anatomie. C'est dans cet esprit que Royet-Journoud affirme que « la poésie entière est préposition », c'est-à-dire fondée sur un principe d'articulation de bribes du réel, articulation singulière, qui ne propose aucun écho, aucune image, rien d'autre que le théâtre que les mots se font entre eux. On comprendra donc qu'il n'y a ni origine, ni conséquence, ni aucune certitude rattachée à cette façon de concevoir les choses, ce qui ne veut pas dire que ces aspects ne sont pas en reste : « J'aimerais vraiment m'expliquer ce qui se passe "avant" et "après" la préposition. [...] Le coude fait-il le bras, le genou, la jambe! Tout reflue vers l'articulation⁷⁷. » Or ce « théâtre des mots » n'offre pas le confort, le côté rassurant d'une explication. Ces vers d'Anne-Marie Albiach, où opère le travail de coupure, est exemplaire à cet égard :

Énigme

Impondérables du désir

L'irradiation

La paroïdale transparence

Leur présent deux dimensions

L'éternité quatre

Aux choses lourdes perspective de la durée

La crainte devant la vélocité

Et sa nudité

Étrangère

Le vide du propos

NOUVELLE

L'autre

Le premier

De la trame sa pureté

Une

Toutes les évidences lui sont mystère⁷⁸.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁸ Anne-Marie Albiach, *État*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 13-14.

Dans un de ses carnets de notes qu'il rédigera à partir de 1983, en contrepoint de ses œuvres poétiques, Royet-Journoud précisera cette pensée, notamment à propos de Wittgenstein :

Écrire, c'est être capable de montrer l'anatomie. Il faut aller jusqu'au bout du littéral. J'affectionne Aristote et Wittgenstein. J'ai souvent pensé que c'était parce que je n'y comprenais rien. Aujourd'hui, je pense que c'est parce que c'est tatillon. La minutie me fascine. Si l'on pousse le littéral à l'extrême comme l'a fait Wittgenstein, on tombe dans la terreur. Ce qui fait problème c'est la littéralité (et non la métaphore). C'est mesurer la langue dans ses unités « minimales » de sens⁷⁹.

Bien que la philosophie négative du *Tractatus* marque la différence entre ce qui peut être dit et ce qui ne peut qu'être montré, il demeure que pour Wittgenstein, le langage est tout à fait apte à correspondre aux faits du monde. Nous ne sommes pas plongés dans l'ignorance et surtout, celle-ci ne devient pas le support d'une pratique du langage qui se voit réduite à elle-même. Autrement dit, Wittgenstein ne pense pas que la part indicible du monde soit source de tragique et de terreur liée au non-sens. On peut donc comprendre que pour Royet-Journoud, la littéralité est conçue comme un état limite du sens, un investissement symbolique minimal vis-à-vis le monde, fondé sur la négativité, et qui entretient une hantise à la fois du sursens et du non-sens. Dans ce mince espace,

[I]l le travail d'écriture se concentre sur le trajet d'une inscription toujours lacunaire du sujet dans l'espace matériel du livre. Contrairement aux thèses qui fondent le langage sur une visée intentionnelle, ce qui est éprouvé dans ces poésies, c'est une discontinuité fondamentale, c'est le drame incessamment repris de cette discontinuité⁸⁰.

La conception apophasique de la pensée qui est mise en œuvre chez Royet-Journoud s'inscrit plutôt au sein de la tradition de la négativité française — Roland Barthes, Maurice Blanchot et surtout Georges Bataille — qui ont une manière de penser la négativité qui se conçoit en fonction de la « phobie du sens » et de la frayeur. Mettant en doute toute forme de raison, Bataille soutient que la poésie demeure la forme d'expression la plus apte à affronter

⁷⁹ Claude Royet-Journoud, *La poésie entière est préposition*, *op. cit.*, p. 12-13.

⁸⁰ Stéphane Baquay, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale? », *op. cit.*, p. 314.

ce vide. Sa « haine de la poésie⁸¹ » vient du fait qu'elle lui reflète toujours l'impossibilité d'atteindre le réel, laissant l'auteur dans un état qui fusionne la cruauté et la jubilation. Elisabeth Arnould explique à ce titre que

Bataille n'a cessé de le montrer : les paradoxes et les difficultés du non-savoir sont ceux de la poésie et inversement. Le non-savoir n'excède pas la poésie pour en réaliser une vérité plus haute. Il l'excède pour éprouver en elle la limite de son pauvre possible. Il l'extasie pour qu'apparaisse ce que Rimbaud et Mallarmé appelaient déjà l'« impossible » : ce désœuvrement du penser et du langage qui fait la vérité vide de la poésie moderne, celle de tous « ses » non-savoirs⁸².

L'attention accrue accordée à la fois à l'opacité du réel et à celle du langage a souvent fait en sorte qu'on cultive, au sein du littéraire, une valeur ontologique négative où l'immédiateté du réel révèle sa « cruauté » par son caractère insondable. D'où l'entretien d'une « urgence » tragique à son égard qui se reflète notamment par le déploiement de thématiques relatives à l'élémentaire et à l'organiciste ainsi que par le tracé d'un espace d'action fait de diverses discordances telles la transparence et l'opacité, le concret et l'abstrait, l'expression et le silence. Le minimalisme est à la fois satisfaisant et imposé en raison de la mince ligne que se partagent la vivacité d'une expression provisoire et le fait d'en avoir trop dit et de tomber dans l'illusion. Le texte de Barthes intitulé « Littérature littérale » et consacré à Robbe-Grillet salue l'entreprise de négativité symbolique du romancier, entreprise qui devient emblématique de l'idée d'un « degré zéro » de l'écriture.

[o]n peut dire au contraire que la formalisation du roman, telle que la poursuit Robbe-Grillet, n'a de valeur que si elle est radicale, c'est-à-dire si le romancier a le courage de postuler tendanciellement un roman sans contenu, du moins pendant toute la durée où il désire lever à fond les hypothèques du psychologisme bourgeois : une interprétation métaphysique ou morale du *Voyeur* est sans doute possible (la critique en a donné la preuve), dans la mesure où l'état zéro de l'anecdote libère chez un lecteur trop confiant en lui-même toutes sortes d'investissements métaphysiques : il est toujours possible d'occuper la *lettre* du récit

⁸¹ Premier titre d'un livre qui a été republié sous le titre *L'impossible*, Paris, Éditions de minuit, 1962, 188 p.

⁸² Arnould, Elisabeth, « La poésie comme non-savoir » Baltimore, John Hopkins University Press, En ligne, <http://muse.jhu.edu.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/journals/mln/v119/119.4arnould.html>, p. 2.

par une spiritualité implicite et de transformer une littérature du pur constat en littérature de la protestation ou du cri : par définition, l'une est offerte à l'autre. Pour ma part, je crois que ce serait ôter tout intérêt au *Voyeur*. C'est un livre qui ne peut se soutenir que comme exercice absolu de négation, et c'est à ce titre qu'il peut prendre place dans cette zone très mince, dans ce vertige rare où la littérature veut se détruire sans le pouvoir, et se saisit dans un même mouvement, détruisante et détruite⁸³.

Bien qu'antérieur aux balbutiements du poststructuralisme, ce texte de Barthes, comme bien d'autres de la même époque, annonce un parti pris pour un sens constamment différé, idée qu'un texte comme « poésie et négativité » de Julia Kristeva mettra de l'avant en tentant de faire reconnaître, en convoquant notamment Mallarmé, que l'être trouve son fondement dans le non-être. On pourrait dire, comme le conçoit l'écrivain Frédéric Léal, que cette attitude peut correspondre à « une phobie du sens qui est un peu la griffe de la poésie contemporaine⁸⁴ », qui a mené cette dernière à investir un appareil symbolique lié à l'impossible. Cette écriture en négatif, qui se voulait sans écho, a légitimement tenté d'évincer plusieurs marques métaphysiques de la poésie, qui en était particulièrement affectée de diverses façons. Mais si cette écriture se tient en retrait du réel, elle en est également en reste; ce reste semble impliquer une certaine carence ontologique par rapport à laquelle se définit l'approche du réel, qui se conçoit dès lors selon une dépendance causale, ce qui compromet la singularité convoitée. Ainsi, le piège que la modernité négative tentait d'éviter s'est refermé sur elle.

1.3 La poésie après la poésie

Depuis les années 90, c'est sous le signe de la synthèse entre la conception de la poésie comme « métier d'ignorance » et les valeurs modernistes transgressives propres aux avant-gardes que Jean-Marie Gleize développe une conception de la « littéralité » en poésie française contemporaine. Militant pour un travail poétique continuellement critique envers

⁸³ Roland Barthes, « Littérature littérale », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964. En ligne : http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes_essais_critiques_fr.htm#07, consulté le 18 mars 2014.

⁸⁴ Frédéric Léal, « Anne, ma chère Anne. Essai de biographique-fiction », dans Anne Parian, = *Jonchée. Poésie dure*, Paris, Les petits matins, coll. « Les grands soirs », 2008, non paginé.

lui-même et envers l'institution poétique, il plaide pour la production de textes singuliers et irréductibles à toute définition englobante de la poésie. Pour lui, la poésie n'a « [p]as de théorie *a priori* ou *a posteriori*, pas de système dogmatisée-dogmatisable⁸⁵ ». En ce sens, il prône une poésie totalement intransitive, une « poétique inscrite dans le travail lui-même⁸⁶ ». si, selon Alessandro De Francesco, la réflexion de Royet-Journoud, « contrairement à Gleize [...], refuse les prises de position et les approches théoriques discursives⁸⁷ », les deux démarches convergent, d'après le critique, d'une

façon "radicale" [sur le plan] d'une interrogation cognitive du langage, du désir de "percer le réel" avec l'écriture, de l'entreprise de déconstruction des codes, des genres et de l'idéologie littéraire, de la réduction des dualismes et des métalangages dans le cadre de l'écriture poétique⁸⁸.

La volonté de Gleize de réduire les explications dualistes et métalangagières le mène à penser, à la suite de Clément Rosset⁸⁹, que « la réalité est sans double ». Ce que Gleize conçoit comme « post-poésie » « serait littéralement littérale elle voudrait dire ce qu'elle dit en le disant en l'ayant dit et la prose en prose comme poésie après la poésie si elle existait n'aurait littéralement, proprement, aucun sens que le sens idiot de dire ce qui est⁹⁰ ». La « post-poésie » devient le nom d'une dynamique où « la poésie est remplacée par le mot

⁸⁵ Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1999, p. 185.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ Alessandro De Francesco, « Narrations multi-linéaires et épistémologies poétiques chez Jean-Marie Gleize et Claude Royet-Journoud », *French Forum*, vol. 34, n° 3, automne 2009, p. 117.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977, avant-propos; *Le démon de la tautologie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1997, p. 11. L'« ontologie du réel » que développe Rosset s'inscrit dans un dépassement du tragique qui se réalise par son acceptation et par la reconnaissance du caractère indéfinissable du réel. Le double et l'illusion sont engendrés lorsque l'on tente d'échapper au tragique en opérant une distance vis-à-vis du réel et que l'on tente de définir ce dernier.

⁹⁰ Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, *op. cit.*, p. 228.

poésie⁹¹ ». Ce « slogan » ne va pas sans rappeler celui de Joseph Kosuth, « L'art est la définition de l'art ». Ce genre de formulation témoigne d'une certaine ambiguïté entre la volonté de se défaire des définitions et la suggestion d'une définition autoréférentielle et tautologique qui suggère que l'art ou la poésie ne peut prendre sens qu'en se référant *nécessairement* aux autres productions artistiques ou poétiques. Cette façon de voir s'inscrit dans une théorie institutionnelle de l'art qui est une autre forme d'ontologie dont le critère du sens repose sur ce que les choses *sont*, plutôt que sur ce qu'elles *font*.

Parce qu'elle doit toujours se remettre en question, la poésie procède alors d'une négation : « **Non.** Dire non, répondre non./Dire que la poésie, non./Répondre que non. Répondre je ne veux pas⁹² ». Du même coup, il n'y a rien qui constitue un plus grand désir : « écrire ne résulte pas [...] d'une décision. Le "parti pris" ne nous donne pas le réel. [...] [S]i elle a affaire au réel, la poésie est l'irréalisable⁹³ ». Adoptant un mouvement dialectique négatif infini, la poésie actualise une permanente autocontradiction d'après laquelle les sorties répétées hors de ses limites témoignent d'une crise d'identité qui est toujours rejouée. Parce qu'elles se veulent irréductibles à des lois génériques ou à des propriétés intrinsèques, les productions « post-poétiques » sont les seules manifestations qui puissent honorer la nécessité de la poésie, nécessité évidente, mais tout de même énigmatique, car le désir de créer est tout aussi fort que celui de saboter. Malgré ce mouvement négatif incessant, Gleize ne peut pas penser, et ceci s'avère paradoxal, la littéralité hors de toute filiation littéraire. Ainsi, il tente de démontrer que la littéralité est inhérente à la poésie depuis l'avènement de la modernité. Dans *A noir*, notamment, il décrit

la continuité du fait littéral depuis, paradoxalement, le premier romantisme français. Elle est sur quoi achoppe la motivation subjective du langage qui est l'utopie linguistique de cette poésie. [...] Ainsi, le littéral, sans constituer un mode littéraire

⁹¹ Christophe Hanna, « Assez vu ! » in Jean-Marie Gleize, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2009, p. 8.

⁹² Jean-Marie Gleize, *Le principe de nudité intégrale. Manifestes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, p. 85.

⁹³ Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, op. cit., p. 14.

institué, indique une série de pratiques d'écriture qui peuvent être considérées comme autant de négations d'une détermination historique du lyrisme⁹⁴.

Plus qu'une simple critique du lyrisme, l'entreprise de Gleize s'attarde à une panoplie de démarches provenant d'horizons divers qui se sont efforcées de transgresser les illusions et les dédoublements pour tenter d'accéder le plus directement possible au réel. On peut dire en ce sens que Gleize a dressé une généalogie de la crise poétique :

pour n'importe quel poète (de Lamartine à Claude Royet-Journoud), « la » poésie n'existe pas, elle est sans définition. Témoin donc de ce malaise ... Témoin actif, parce que résistant : au bruit par le silence qu'il introduit dans la parole, et au silence (qu'on nous impose) par la réinvention de la langue, ou d'une langue, ou de langue dans la langue, par la proposition d'une langue vivante contre la langue morte. [...] On peut risquer ceci : la poésie (en cela inacceptable, par définition subversive et scandaleuse) serait une pratique tendant à effacer les images, à les traverser (vers la réalité), une façon de chercher une langue immédiate [...] une relation immédiate au réel. Une façon en somme de lutter contre la censure, les censures⁹⁵.

Parce qu'il est constamment plongé dans la crise d'identité de la poésie, « le poète est seul, radicalement seul; l'œuvre ne saurait se constituer autrement qu'à tous risques⁹⁶ ». Cette remarque aux accents quelque peu « périlleux » et « tragiques » rappelle Royet-Journoud lorsqu'il affirme que le littéral nous fait tomber dans la terreur. Mais cette terreur et cette crise ne concernent pas uniquement la question de la poésie. Gleize précise qu'elle concerne avant tout la question du sens et du réel. Dans *A noir*, Gleize affirme que

le lecteur [...] aura peut-être le sentiment que la poésie contemporaine, tout occupée à s'exercer, à s'engendrer elle-même, [...] à s'autoanalyser, ou au contraire à se nier, à se retourner activement contre elle-même, [...] s'est détournée d'interrogations fondamentales auxquelles ont la croyait attachée. Il n'en est rien, évidemment. Ce que nous nommons crise ne saurait être simplement pensée en termes sociologiques ou "techniques", elle concerne, antérieurement, pourrait-on

⁹⁴ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale? », *loc. cit.*, 310-311.

⁹⁵ Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, *op. cit.*, p. 157-158.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 179.

dire, la question (insoluble) du rapport au sens, au Sens, au monde, à la réalité, au Réel, et la capacité du langage à dire ce réel, à l'atteindre, à l'évoquer⁹⁷.

On peut donc comprendre que selon Gleize, c'est le caractère insoluble du sens qui devient la condition du travail poétique, mais qui à la fois le force à se résigner à la négation, à se replier et à trouver sa justification en lui-même, car « ce qui se passe est sans nom. [...] 1. La poésie n'*arrange* rien. 2. Elle ne consiste pas à reproduire le réel, mais à se rendre à lui, à rendre réel. 3. Cela est impossible, interminable, inachevable, nécessaire⁹⁸ ». Or, malgré son vœu d'entretenir une relation au réel fondée sur l'idiotie et la singularité, la façon de concevoir le réel comme objet hors d'atteinte perpétue une conception duelle et correspondantiste du sens qui n'échappe pas au dédoublement métaphysique. Dans *Le principe de nudité intégrale*, Gleize affirme que le réel est une « forme sans définition, mais je peux la voir, dit-il, entre d'autres formes que j'appelle des *formes limites*. [...] Il y a donc des formes réelles sans définition et des formes limites ou "fictives"⁹⁹ ». Si ces formes sont limites, c'est qu'elles indiquent un rapprochement du réel sans que ce dernier se laisse saisir, laissant un texte qui ne peut qu'être confronté à lui-même et qui nous laisse dans l'ignorance. Puisque selon Gleize et Royet-Journoud le réel et la poésie ne pourront jamais se rencontrer, la poésie ne dispose que de cette ignorance pour se déployer, comme autant de recommencements : « Avant, l'espace n'est rien d'autre que cette boule noire qui est une phrase. L'espace est comme une phrase sans aucun mot, le noir d'une phrase repliée sur elle-même, réduite à elle-même. Le noir lui-même au début¹⁰⁰ ».

C'est suivant des considérations semblables que Claude Royet-Journoud affirme qu' : « [i]l n'y a rien d'étonnant à ce qu'[on] ne puisse jamais expliquer la poésie que par elle-même, autrement dit à ce qu'[on] ne puisse pas l'expliquer (Pseudo-Wittgenstein)¹⁰¹ ». Il pose

⁹⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁹⁸ *Ibid.*, quatrième de couverture.

⁹⁹ Jean-Marie Gleize, *Le principe de nudité intégrale. Manifestes*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰¹ Claude Royet-Journoud, *La poésie entière est préposition*, op. cit., p. 22. Royet-Journoud souligne.

là le problème de la validité du statut autoréférentiel ou « tautologique » de la poésie ainsi que la difficulté conceptuelle qu'impose la supposition de son objet, de son extension. Mais cette conception ne souffre-t-elle pas d'un paradoxe important? Ne cultive-t-on pas une forme d'inconséquence à penser la poésie comme « métier d'ignorance »? En effet, l'ignorance ne constitue-t-elle pas la posture privilégiée et le savoir spécifique de l'activité poétique ou autrement dit sa définition? L'« objectification » ou la réification du réel, n'implique-t-il pas un dédoublement qui va à l'encontre d'une pensée de la littéralité? En effet, cette conception du sens comme entité insondable et la reconnaissance de l'ineffable a pour effet de dissocier le sens de l'expression. Cette conception de la littéralité indique un état auquel il faudrait se résoudre comme s'il était la seule condition possible de pratique de la poésie. La poésie ne s'expliquerait pas non pas parce qu'elle se suffit, mais par dépit, parce que nous n'avons pas les moyens de l'expliquer. On pourrait dire que s'il ne revient pas à la poésie de dévoiler une dimension particulière des choses ou de désigner un contenu exclusif, il reste difficile d'admettre que la poésie parle exclusivement d'elle-même, qu'elle est son propre objet. L'adoption de ces ambitions essentialistes conduit inévitablement à l'élection de ce qu'Hocquard nomme des « valeurs refuges ». L'investissement de ces lieux communs ne peut qu'alimenter la croyance en un régime d'outils linguistiques ou en des régions de la pensée plus vertueuses et précieuses qui entretiennent un rapport spécial au réel. On retrouve dans ces questions une des apories majeures d'une ontologie négative : Ne pouvant jongler avec nulle autre alternative que l'existence ou l'inexistence du « Sens », cette forme de pensée ne peut se dessiner qu'en fonction d'une crise perpétuelle à l'égard d'un réel inatteignable et instaure, sans doute bien malgré elle, un rapport complaisant au monde et au langage. C'est d'ailleurs le constat qu'Alferi et Cadiot font à l'égard de la poésie conçue comme « métier d'ignorance » et marquée par un désir du réel perpétuellement inassouvi. Ils perçoivent dans cette approche un reflux métaphysique :

On a été impressionné comme d'autres par la méthode de la « contrariété » de Blanchot : [...] Technique de la fuite théorique en temps réel ou de l'éternel remords : ni ceci/ni cela. Une politique du pire. Dommage que des disciples trop pieux aient confondu cette méthode avec une thématique poétique. Les poètes n'y ont souvent gagné qu'un surcroît de métaphysique ordinaire. (À mettre au chapitre « La poésie comme farce de la pensée ») (*ML*, 4).

C'est dans un même esprit que Jérôme Mauche remarque les limites d'une tradition poétique qui se définit sur la négativité et l'auto-dépassement :

du point de vue historique, post-poésie incluse, la poésie fonctionne en effet comme une critique de la poésie [...] s'efforçant d'obtenir plus ou moins, en en réclamant son dépassement, voire en le supposant, dans une stratégie qui pourrait avoir avec celle de la métaphysique. Il est à craindre qu'on ne fasse qu'enrichir encore les archives de la poésie et par là consolider les suppositions métaphysiques, ou espérées, qui les étayaient (*WA*).

1.4 Une autre négativité?

Il ne s'agit pas de nier qu'il y ait des difficultés issues d'un questionnement sur le sens. En effet, certains problèmes conceptuels sont diversement marqués dans les œuvres de Mauche et d'Alferi, de même que chez Hocquard, et ce d'une manière plus inquiète dans les premiers textes de ce dernier, qui traitent fréquemment de la réminiscence d'un apprentissage pénible de la « grammaire prééglée » :

J'ai appris, trop tôt, à lire et à écrire à l'aide d'un alphabet mobile dont le dessus des lettres découpées dans du carton fort était peint en rouge vernissé. D'une lettre à l'autre le rouge n'était pas exactement le même. [...] J'apprenais la forme de chaque lettre en promenant mon index sur la surface lisse du modèle. Puis j'en reproduisais le tracé sur des pages de cahier, par lignes aussi régulières que possible. [...] Le matin il y avait la plage. Je courais au bord de l'eau afin de ramasser pour les rejeter à la mer s'ils étaient encore vivants de menus poissons que le reflux de la marée avait surpris et qui se trouvaient prisonniers dans les rides du sable [...]. De l'association quotidiennement répétée des poissons mourants et de l'alphabet rouge de mon apprentissage, j'ai retenu ceci : que sous l'allure de sens qu'il charrie pour conjurer une oppressante menace un mot, un texte, un livre seraient toujours d'abord un assemblage de lettres, ce qui traduit assez bien le passage latin de littera en litterae d'où littérature dérive. (*JD*, 55, 56, 57)

Ce souvenir rend compte d'un sens esthétique précoce, mais non moins marqué, se manifestant par l'aptitude à relayer certains aspects de l'alphabet et des poissons, liens que rien n'appelle *a priori*, mais qui montrent une aptitude à jongler avec les concepts et à forger un « style de pensée ». Mais cette part de l'apprentissage qui est empreinte d'un esprit ludique se voit ombrée par une autre facette de l'éducation plus contraignante, relevant de l'inculcation de notions normatives et procédant de la répétition et de la reproduction. Pour Hocquard, ces exercices récurrents ont été corrélatifs du moment où il eut à intégrer l'idée

que le langage était lui-même de nature reproductive. Les mots « traitaient de choses étrangères au lieu, et le monde auquel ils renvoyaient avait cessé d'exister. Un tissu de simulacres et d'images. Des ombres au sens où le mot désigne "l'apparence des corps dans la mort" » (*Ibid*, 68) :

Quelle écriture, si neutre ou si parée soit-elle, ne comporte-t-elle pas la marque de cet écart originel entre « la désignation et l'ordre muet »? Et quand nous voyons, sous des prétextes divers, tant d'écrivains revenir rôder autour de leur enfance, n'est-on pas fondé à se demander si, en définitive, ce n'est pas à la recherche troublante de cette déchirure originelle que la langue a soudée mais qu'elle ne parvient jamais à masquer tout à fait sous les voiles du sens. (*PT*, 135-138)

Mais la réaction à l'égard de ces malaises ne se fait pas, comme le pensait déjà Francis Ponge, sous le signe du tragique, mais davantage sous celui du « bonheur de l'expression ». C'est à partir de la fin des années 1980 qu'on voit poindre plus explicitement chez Hocquard les conditions d'une écriture littérale, plus particulièrement dans *Le cap de Bon-Espérance*. C'est dans ce livre que l'on sent qu'Hocquard a véritablement « franchi son Rubicon » (*MH*, 449). Évoquant le lieu où se déroule une investigation sur les rapports complexes qui se tissent entre le langage et un environnement d'action, Comme d'autres de ces livres — *Une journée dans le détroit*, *Le voyage à Reykjavik*, *Le consul d'Islande* ou *ma haie* — ce livre rappelle que l'investigation d'Hocquard porte plus généralement sur les frontières du sens et sur la mise au point de manières d'aménager la pensée qui se voient débarrassées de toute illusion ainsi que des sentiments de manque et de nostalgie :

Maintenant, ouvrez le livre. Ouvrez-le au hasard et tenez-le devant les yeux comme un fruit. À présent, souriez! Aucun lapin ne sortira d'aucun chapeau. Ni résignation ni, mélancolie.

La fin est proche. Mais bien qu'elle soit inscrite dans le commencement, nous ignorons ce qu'elle sera. Nous tenons là, je crois, une situation intéressante.

Nous ne savons pas ce que sera la fin, mais nous pouvons vous garantir qu'elle fera l'objet d'un compte-rendu très littéral. Je vous l'ai dit : tenez le livre ouvert devant vos yeux comme un miroir. (*CB*, 37)

Or, plutôt que de perdre toute confiance en nos ressources symboliques et de cultiver des regrets, il demeure préférable de se demander si ces difficultés ne relèvent pas de la manière dont on conçoit le rapport entre le langage et le monde, du rôle que l'on attribue au langage,

mais aussi des attentes démesurées que l'on a envers lui. Cette attention accrue envers les poncifs poétiques, les mythologies du sens et envers toute forme de dogmatisme aiguilleront Hocquard sur certaines contrariétés associées à la modernité négative. L'auteur la soupçonnera de couvrir à nouveau un discours affecté et de redevenir un club de poètes et de penseurs professionnels. Sans viser d'auteurs particuliers, et s'incluant sans doute lui-même dans sa critique, Hocquard fait état du processus de re-poétisation qu'a subi la modernité négative :

Que cette poésie — ou ces poésies — sans écoles se soient brusquement mises à faire école [...], que ces écritures sans modèles soient devenues des modèles pour d'autres, voilà qui, sans surprendre vraiment, n'est pas moins de nature à provoquer un certain malaise et à susciter de nouvelles interrogations. La *modernité négative* ne risque-t-elle pas d'engendrer à son tour un système de valeurs légitimantes tel que l'avait été autrefois la croyance au progrès, au sens de l'histoire, etc. Comment des notions comme celles de manque, de défaut, d'absence, d'impossible, prises naguère à la lettre, en arrivent-elles à se transformer en clichés rhétoriques? Les inventions formelles en jeux esthétiques? Comment la biscotte sans beurre se met-elle à dégouliner à nouveau de nostalgie, d'émotion, de souffrance, bref de psychologisme, de complaisance et de narcissisme? Cela semble montrer en tout cas que sans une certaine vigilance extrême, le vieil accent revient toujours au galop, que la machine poétique tend à s'encrasser rapidement, à se remétaphoriser sous les apparences mêmes de la rigueur, à refaire littérature. Oui, mais voilà, comment y échapper? (*MH*, 27 [Hocquard souligne])

La solution qu'il entrevoit n'est pas de l'ordre d'une radicalisation de l'attitude négative et d'un renoncement tragique, façon de penser à laquelle l'historicisme romantique et les discours sur la fin nous ont habitués; il ne sera pas atteint du « syndrome de Bartleby » et n'adhèrera ni au mythe rimbaldien, ni à la manière progressiste, mais néanmoins institutionnelle dont la critique contemporaine comprend la déclaration de Denis Roche « la poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas¹⁰² ». Ces deux mythes du refus ont servi à

¹⁰² Un examen de la pratique de Denis Roche permet rapidement de nuancer la radicalité négative d'une telle affirmation. Bien que son écriture se défie totalement des codes poétiques, il n'est pas clair que l'écriture expérimentale de Roche n'est pas motivée par un désenchantement par rapport au réel, mais plutôt par un goût positif pour l'exercice jubilatoire de l'expression, qui lui vient notamment de Francis Ponge et d'Ezra Pound. Hocquard reprendra plusieurs filons d'abord exploités par Roche, dont l'intérêt pour la poésie américaine, l'étude des rapports entre écriture et photographie, l'importance de la notion de surface et une conception opératoire de l'écriture. Une des différences réside dans le fait

faire perdurer un état de désenchantement associé à la promesse de sens non honorée par la poésie et l'art en général, sentiment qui a caractérisé une bonne partie de l'esthétique moderne et contemporaine française. Ces réactions négatives vis-à-vis de ce que ces acteurs conçoivent alors comme un défilement perpétuel du réel résulte ici en une dévaluation drastique de l'activité poétique, dévaluation conséquente de son incapacité à combler un besoin ontologique et de sa propension à leurrer. Cette « culture de la désillusion » aura ainsi endossé l'idée de l'existence d'un rapport intime et privilégié entre l'art et le dévoilement du réel. Malgré son constat de perte des valeurs, elle aura également servi à l'élaboration d'une autonomisation aggravée de l'art dont la tendance élitiste, privative et relativiste a su mettre les productions à l'abri de tout critère et de tout jugement pour continuellement être apte à se défiler et prendre ainsi la mesure d'un réel insaisissable. En pensant répudier la poésie et l'art, cette posture s'est au contraire vu prêter serment à la noblesse qu'elle rejetait.

Comme il le remarquait à propos de Marcelin Pleynet, Hocquard semble lui-même prendre ses distances avec « la tradition négative des écrits contemporains les plus pertinents sur la poésie (Georges Bataille, Roger Caillois, Bernard Noël, Denis Roche, etc.) » (*PT*, 180). Sans dire qu'il pense que ces auteurs appartiennent à une mouvance commune, on peut affirmer qu'Hocquard n'est manifestement pas convaincu par l'hypothèse de la perte du réel et de la pertinence d'entretenir une manière d'être empreinte d'inquiétude, de désolation, de cynisme et qui, dans certains cas, engage à une poétique de la déchéance qui transpire l'affectation. Délégitimant une posture négative radicale, Hocquard ne fait pas table rase des pratiques poétiques et littéraires; le nombre d'auteurs dont il fait mention en témoigne. Cela ne le conduira donc pas à fournir des efforts pour refonder le savoir poétique ou littéraire sur de nouvelles valeurs. C'est notamment la lecture de Clément Rosset qui le détournera d'une ontologie négative comme « phobie du sens » et qui l'incitera à exploiter le versant jubilatoire et moins tragique qu'une approche négative autorise :

que, tandis que les « dépôts de savoirs et de techniques » de Roche font preuve de vitesse, Hocquard en offre une version idiote et apathique.

Ma première rencontre avec l'œuvre de Clément Rosset remonte à l'époque de *Logique du pire*. La logique de ce traité affirmateur de hasard, insolite, insolent et drôle, qui me fit notamment redécouvrir Lucrèce, eut sur moi un effet aussi déterminant que sur d'autres, les écrits de Bataille ou de Maurice Blanchot (*PT*, 185).

En 1982, Hocquard a d'ailleurs consacré un texte à propos de l'*Objet singulier* de Rosset dont il signale l'esprit négatif qui animait, d'une certaine façon, sa propre production et celle de la modernité négative :

L'Objet singulier est le dernier en date des trois livres que Clément Rosset a consacrés à sa réflexion sur le réel. La pensée du double, qui animait les deux essais précédents, aboutit ici à une ontologie du réel, ontologie négative (au sens où l'on parle de théologie négative) puisque le réel, étant singulier, incomparable, ne saurait être décrit ou identifié et qu'il ne peut « irradier » qu'à la faveur de la disparition des doubles; ou qu'en leur absence (*PT*, 186).

Parce que tenter de définir le réel c'est inévitablement le rater en raison du dédoublement qu'un tel acte implique, Rosset est amené à émettre certains principes :

[P]lus un objet est réel, plus il est inidentifiable. Ce principe se fonde, d'une part sur l'assimilation du réel au singulier, d'autre part sur le caractère non repérable de toute singularité (aucune technique ne pouvant réussir à l'identifier). Le second principe se dégage aisément du premier, et s'énonce ainsi : plus le sentiment du présent est intense, plus il est indescriptible et obscur. [...] Que ceci existe, je le reconnais paradoxalement à l'impossibilité soudaine où je suis de dire quel il est¹⁰³.

Un des constats qu'il tire de ces principes est que le « rapport le plus direct de la conscience au réel est ainsi un rapport de pure et simple ignorance¹⁰⁴ ». On peut, à première vue, penser que les propos de Rosset se rapprochent de ceux de Royet-Journoud et de sa conception de la poésie comme « métier d'ignorance » dont on a vu précédemment les implications. Hocquard tente d'ailleurs dans son commentaire de l'ouvrage de Rosset de mesurer à quel point la poésie est en mesure d'éviter les doubles et les arrières-mondes, considérant que le matériau langagier représente déjà un obstacle à cette tâche, car il est d'emblée soumis à la

¹⁰³ Clément Rosset, *L'objet singulier*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 33 (Rosset souligne).

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 23.

représentation du monde et donc à l'engendrement de doubles. Mais la poésie, précise Hocquard, « ne s'échange pas non plus totalement à la langue. Elle n'en épouse pas exactement les contours. Elle produit dans la langue des figures singulières, figures de langue certes, mais cependant non réductibles à des représentations » (*PT*, 187). La question que se pose Hocquard est pertinente, car sans exclure explicitement la poésie d'une posture idiote, Rosset ne lui attribue pas non plus de crédibilité particulière, ce qu'il fait, par exemple, à la musique en relevant la qualité « autonome » de son langage. Rosset émet par ailleurs des réserves à l'égard d'une certaine attitude largement adoptée chez les penseurs français, attitude qui a inspiré plusieurs auteurs associés à la modernité négative, à savoir le réel comme « objet de désir » motivé par l'absence même du réel, entraînant paradoxalement son refus :

Le désir n'y figure plus en effet (éventuel) du réel, mais un effet exactement inverse, effet d'irréel qui délaisse la chose au profit de ses représentations possibles, considérées comme seules aptes à solliciter le désir. Cette thèse est soutenue à peu près par tous les auteurs que la modernité a reconnus comme des autorités en la matière; mentionnons à titre indicatif — et pour nous limiter au domaine français — les noms de Baudelaire, Mallarmé, George Bataille, Lacan, Derrida, René Girard. Une telle thèse pose en son principe un désaccord exactement *fondamental* puisque [...] c'est la mise hors circuit du réel qui y est appelée à servir de fondement au désir, un objet ne pouvant devenir désirable que pour autant qu'il échappe à la zone d'attraction de la réalité. Ainsi le désir, loin de manifester un intérêt pour le réel, entreprendrait-il plutôt de se placer hors de son orbite, de travailler à réduire au maximum tout contact avec lui¹⁰⁵.

Rosset a certainement raison d'émettre des réserves envers cette approche qui, bien qu'elle tente de préserver la pensée de la représentation et des doubles, demeure dans l'ambiguïté en raison de son désir et de sa répulsion simultanés vis-à-vis du réel. Tandis qu'elle exerce un recul par rapport à ce dernier, elle se trouve à lui attribuer, par la négative, un statut particulier, reproduisant la structure divisée des théories métaphysiques, lui substituant la valeur possible du sens par l'impossible. Le réel devient l'objet que l'on préserve de toute description positive, par peur de l'entacher par une représentation qu'il n'est pas :

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 43.

La modernité [...] relègue [le réel] en dehors de toute possibilité d'évocation, le tient pour faussaire dès lors qu'il peut être suspecté de se prêter, non seulement à une existence éventuelle, mais encore à une possibilité de représentation quelconque, quand même celle-ci ne pourrait aboutir à mieux qu'à une simple parade d'existence. L'admission au statut de l'autre doit ainsi satisfaire aujourd'hui à des conditions notablement plus rétrécies que par le passé : il ne s'agit plus seulement de justifier de sa non-existence ou de sa non-possibilité, encore faut-il assurer en outre qu'on ne saurait en aucun cas être conçu ou imaginé¹⁰⁶.

La façon dont Rosset indique que le réel est relégué au domaine de l'« autre » montre également comment l'« objet du désir » devient aussi un « objet terrifiant¹⁰⁷ » qui implique une dimension tragique, perceptible dans la forte dose de pathos qui marque ce genre de discours. Le pathos prend la forme d'un déchirement de la parole qui s'exemplifie, d'une part, par l'attirance impérieuse envers un appât que l'on sait pourtant factice et, d'autre part, par l'énonciation d'un renoncement au sens où tout ne peut finalement qu'être différent de ce du réel qui demeure insaisissable. L'absence de croyance en l'unité du sens devient alors l'assise d'un scepticisme, qui, dans les cas les plus radicaux, s'exprime par des tentatives de transgression empreintes de cynisme. On peut certainement remarquer qu'il y a quelque chose d'incongru dans le fait de prétendre ignorer ce qu'est le réel tout en affirmant qu'il est indéfinissable. Savoir que l'on rate inévitablement le réel n'implique-t-il pas un critère sur lequel on puisse s'appuyer, que l'on ait connaissance de ce que l'on rate? Autrement dit, postuler le caractère innommable du réel semble déjà en dire beaucoup sur ce qu'il est.

Si Hocquard dégage une dimension négative dans la pensée de Rosset, ce dernier ne cède toutefois pas à cette conception différentielle et affectée du réel. Selon le philosophe, le réel est tout à fait immanent, fidèle à lui-même, idiot et ne suppose aucun reste, aucune part « autre » : « [U]n des mystères attachés à la condition humaine, est la définition de sa folie essentielle, que le domaine de l'inexistant ait presque toujours la part plus belle par rapport au domaine de l'existant¹⁰⁸ ». C'est justement en raison de son immédiateté, de sa trop grande

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁸ Clément Rosset, cité par Jacques Bouveresse, *Le philosophe et le réel*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 1998, p. 36.

proximité que le réel s'avère impossible voire, inutile à décrire. À cet égard, Rosset aura recours à la tautologie ($A \text{ est } A$ ¹⁰⁹) pour en formuler le caractère irréductiblement singulier :

[I]l est vain de demander à la philosophie une autre et plus précise définition du mot « réel », puisque celui-ci ne peut être défini que par son fait même d'être réel, ce qui constitue certes une sorte de définition, mais une définition qui, si elle est recevable et la seule à l'être est également tellement « minimaliste » (et aussi nominaliste puisqu'associant l'idée de réalité à celle de singularité, à l'instar des nominalistes médiévaux) qu'elle ne peut que décevoir ceux qui attendraient d'une définition du réel un supplément d'information philosophique¹¹⁰.

Il semble toutefois que cette conception tautologique ne va pas sans poser de problèmes. En effet, bien que Rosset distingue une ignorance jubilatoire du réel, causée par le caractère indiscernable, invisible¹¹¹, mais néanmoins immanent de ce dernier, d'une ignorance tragique fondée sur le principe d'une saisie impossible, il n'en demeure pas moins qu'il entérine également une conception ontologique et identitaire du réel, lequel prend la forme d'une *entité*, d'un *objet singulier* dont la manifestation (ou plutôt la non-manifestation; le réel est là, mais il n'est pas là) ne peut s'actualiser que sous le signe d'une dynamique accusative, telle un complément d'objet direct. Mais, parce que le réel doit être immunisé contre toute tentative de représentation, cela ne nous laisse d'autre choix que de le concevoir comme un objet indépendant du langage et indépendant des actions qui permettent justement de concevoir quelque chose comme le « réel ». Ce statut « objectal » conduit en outre Rosset à en proposer une définition qui, bien qu'elle se réclame du minimalisme et convoque la multiplicité et l'irréductibilité des singularités, expose les conditions nécessaires d'une saisie du réel et demeure à ce titre générale et explicative. Or, malgré sa critique tout à fait

¹⁰⁹ Il adopte cette formule suite à ce qu'Heidegger a affirmé à propos du principe d'identité : « [L]a formule courante du principe d'identité ($A=A$) voile précisément ce que le principe voudrait dire, à savoir que $A \text{ est } A$, en d'autres termes que tout $A \text{ est lui-même le même}$ » (Martin Heidegger, *Questions I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 258).

¹¹⁰ Clément Rosset, *Le démon de la tautologie* suivi de *Cinq petites pièces morales*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1997, p. 34.

¹¹¹ Rosset explique que « le réel est là et a toujours été là, là où les hommes s'entretiennent apparemment à son propos quoique en fait hors de tout propos, puisque la réalité à laquelle ils participent leur demeure à jamais invisible » (Clément Rosset, *L'objet singulier*, *op. cit.*, p. 15).

pertinente d'une conception affectée du réel marquée par l'impossible, Rosset perpétue tout de même l'idée qui veut que le réel soit une entité distincte ainsi qu'un gage d'authenticité et de vérité, laissant ainsi la porte ouverte, malgré une revendication d'allégresse, à l'affectation. Qui plus est, la particularité de ce principe de réalité se profile à travers l'élection de moyens distinctifs, comme la « terreur » ou le « comique », qui seraient plus aptes que d'autres à tracer la voie du réel. C'est par la voie d'une ontologie négative, à travers une tension entre le réel et l'irréel que certains dédoublements parviennent à

présenter le réel en tant que non représentable. Mettant en échec la représentation du réel, le double est une voie d'accès privilégiée au sentiment du réel, on peut même dire à la pensée du réel dès lors que l'on définit celle-ci, et apparemment avec raison, comme la prise en considération de son caractère précisément impensable. Le privilège du double est de poser de la manière la plus aiguë la question du réel, de la réalité de ce qu'on se représente comme le réel : d'en être un révélateur, à peu près dans le sens photographique du terme [...]. Ainsi le réel vient-il à se révéler par l'intermédiaire du double qui en suggère l'invisible unicité, offrant une réplique improbable et inespérée à un objet par nature non réfléchissant¹¹².

Cette référence à la photographie peut sembler surprenante compte tenu du fait qu'elle est généralement considérée comme une des manifestations les plus propices à dédoubler le réel. C'est d'ailleurs ce que Rosset soutiendra quelques années plus tard : « la photographie, comme le voyeurisme et le cinéma, échoue à rien saisir. Si tout bouge il est impossible de rien attraper, ou plutôt impossible de rien saisir tel quel, de rien saisir sans le changer¹¹³ ». Mais Rosset n'offre ici qu'une autre version de l'approche indexicale de l'usage photographique, ce qui montre toute la difficulté qu'ont ses thèses, aussi négatives et minimalistes qu'elles soient, à se défaire des conséquences du modèle de pensée représentationaliste et correspondantiste.

S'il est stimulé par les écrits de Rosset et qu'il est préoccupé par des questions similaires, Hocquard ne tirera pas les mêmes conséquences que le philosophe à propos du

¹¹² *Ibid.*, p. 16.

¹¹³ Clément Rosset, *Fantasmagories* suivi de *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 45.

statut de la négativité, de l'idiotie et de la tautologie. Ce qu'Hocquard appelle la « visée tautologique » « propose [...] un rapport tout à fait singulier, d'une extrême précision, non pas de représentation, mais d'expérience. [...] L'énoncé n'explique rien et en même temps il dit *tout* » (BV). L'expérience dont il fait mention est, plus précisément une expérience de langage selon laquelle la tautologie, la négativité et l'idiotie procèdent d'une « visée performative » (BV) qu'Hocquard rattache aux recherches de Wittgenstein sur le langage ordinaire et, dans une moindre mesure, à celle de John L. Austin, pour qui le langage ne sert plus qu'à nommer et à identifier des éléments préexistants du monde, mais participe pleinement à la constitution du monde. À ce sujet, Rosset offre une curieuse, pour ne pas dire mauvaise, lecture des performatifs d'Austin, qu'il comprend comme une manifestation de l'autosuffisance du langage (il fait le lien entre les performatifs et le structuralisme), et comme un phénomène narcissique qui donne préséance à la représentation et qui ignore la singularité du réel. Le langage y deviendrait un outil fondateur qui confondrait les mots et les choses. Il semble d'une part que Rosset ait ignoré la critique émise par la philosophie analytique envers la conception traditionnelle de la référence comme « objet ». D'autre part, il affiche encore son parti pris pour une approche correspondantiste et causale en réduisant l'interactionnisme ou les relations internes et contextuelles entre le langage et le monde à une fusion entre ce qu'il considère être deux entités distinctes :

Il en va ici comme de ces verbes “performatifs” dont parlent certains linguistes, dans lesquels le Verbe se confond avec l'Acte puisqu'ils ont le privilège d'accomplir la chose par le seul fait de la dire [...]. Le mot y tient lieu de la chose, la constitue en la disant (on remarquera d'ailleurs que ces cas d'actions dites et accomplies par un même acte ou un même verbe, “performatif”, se recommande à l'attention par leur caractère fantasmatique, c'est-à-dire éminemment “représentatif” : les faits de jurer, de baptiser [...] se passent aisément d'une référence extérieure, proprement “agie”, puisqu'ils consistent en représentations indifférentes par définition à toute garantie ou information, de la part du réel¹¹⁴.

Ne remédiant pas à la fonction référentielle, une conception du langage comme « visée performative » implique une aptitude à engendrer un nombre indéfini d'usages qui modélisent une multitude de contextes d'action. L'exercice du langage fait partie intégrante

¹¹⁴ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 110-111.

de l'institution de pratiques — notre forme de vie » qui, à elles seules, constituent un lot de références et de justifications sur lesquelles s'appuyer pour produire et comprendre différents « jeux de langage ». Cette façon de voir permet d'exclure la nécessité de postuler l'existence d'entité extérieure comme le « réel » pour s'orienter dans le langage et dans le monde. Comme Antonia Soulez le suggère,

[c]ontextualiser le sens en le faisant dépendre du site des formes de vie [...] est la façon frappante et sans doute unique dont Wittgenstein nous enjoint de rejoindre ce qu'il entend par le réel, ce réel que par ailleurs l'on ne désigne ni ne saisit et dont on ne peut faire la théorie. Par là, le contexte contribue à *déproblématiser* la question de l'ancrage dans le réel en le rendant d'emblée effectif. [...] La notion de contexte est là pour le dire, sans autre force de procès, que le réel n'est pas un objet de recherche dont il faille s'assurer la préexistence¹¹⁵.

Pour Wittgenstein, si le réel ne se désigne pas, n'est pas saisissable et ne peut être l'objet d'une théorie, ce n'est pas parce qu'il est innommable et qu'il nous échappe, mais bien parce qu'il devient inutile de chercher à réunir toutes ses manifestations sous un vocable général. Autrement dit, la question du réel comme objet de connaissance lui est tout à fait indifférente.

Une des conséquences de cette façon de voir est que nous ne sommes plus appelés à choisir entre l'acceptation de la référence au monde comme condamnation à la représentation mimétique ou le refus de la représentation comme postulat de l'autoréférentialité du langage. Même si ces deux alternatives semblent de prime abord s'opposer, et que l'autoréférentialité incarnait, à une certaine époque, le dépassement de la condition métaphysique de la *mimesis* et la garante d'un *sens singulier*, d'un *sens propre*, ces deux façons de concevoir la manière dont opèrent les signes souffrent néanmoins d'une même attente envers l'unité et l'identité dont découlent le plus souvent l'affection, l'inquiétude et le pathos qui occupent l'expression. Une esthétique de l'entre-deux contribue du même coup à rendre plus modulables des concepts comme ceux de *ressemblance* et de *différence*, qui n'opèrent plus comme des catégories générales, en amont de toutes les situations. En mettant au point cette approche, Hocquard parvient à prendre ses distances vis-à-vis de la tradition de l'« ontologie négative » pour plutôt mener une pratique de la négativité située, qui relève de la correction et de la

¹¹⁵ Antonia Soulez, *Comment écrivent les philosophes. op. cit.*, p. 32.

possibilité de formuler d'hypothétiques manières dont le langage pourrait se comporter. L'attention portée à l'*usage* du langage, à ces différentes modalités d'activations possibles, autorise l'invention d'une quantité indéfinie de *cas intermédiaires* qui invalident l'étroitesse du champ d'action que suggèrent les critères des paradigmes représentationnaliste ou autoréférentiel. Pour reprendre un exemple fourni par Wittgenstein, ces deux options ne consistent qu'à choisir entre le fait d'installer une clôture ou ne pas en avoir, car « “[u]ne clôture qui a un trou ne vaut pas mieux que pas de clôture *du tout*”¹¹⁶ ». « Mais est-ce bien vrai?¹¹⁷ » questionne rhétoriquement le philosophe en invalidant cette réflexion qui ne prend en compte que les « cas limites ». La considération des usages et de l'indétermination qui les traverse déleste le langage du poids qu'imposent ces modèles de fonctionnement basés sur le principe radical d'identité. La posture autoréférentielle tend à vouloir contrer la transitivité et l'illusion à l'œuvre dans la dynamique représentative en y opposant l'intransitivité d'une proposition ou d'un objet selon laquelle quelque chose ne se rapporte à rien d'autre qu'à lui-même. La définition d'une chose donnée devient « une chose est ce qu'elle est ». À ce propos, Wittgenstein remarque ceci : « “[U]ne chose est identique à elle-même”. — Il n'y a pas de plus bel exemple de proposition inutile, et néanmoins liée à un jeu de la représentation. Comme si nous insérions en imagination la chose dans sa forme propre, et comme si nous constatons qu'elle lui convient¹¹⁸ ». Le philosophe attire ici notre attention sur l'égarement que peut constituer une telle proposition si elle est considérée d'un point de vue identitaire et ostensif plutôt que grammatical. On considérera qu'à la lumière d'une pensée des usages contextualisés, dont la considération de la variété de cas supplante toute normalisation *a priori*, il devient évident qu'une chose est ce qu'elle est, voire que cette constatation apparaît superflue car elle redouble ce qui a cours. Cela qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de régularité dans nos actes, mais que cette régularité ne possède pas de clé explicative et n'est pas la source causale des variations. Si Wittgenstein ne plaide pas pour une élimination de ce genre de propositions, c'est, comme il le mentionne, parce qu'elles sont

¹¹⁶ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 99.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Ibid.*, § 216.

liées « à un jeu de la représentation » et qu'elles détiennent une certaine fonction dans certaines situations.

1.5 Aires de famille et « Théories-emballage »

Dans la préface à l'essai de Gleize, *Sorties*, Christophe Hanna décrit la conception que l'auteur propose de l'histoire poétique :

Elle n'est pas, pour [Gleize], ce récit fondamental duquel il serait possible d'extraire des causalités en série [...]. Gleize s'en sert plutôt comme d'un réservoir de scènes et de postures : tourner ses bras, poser des fragments sur une table [...] Si la poésie ne peut plus être conçue comme une production normée d'objets, comme une pratique autonome organisée selon ses propres valeurs, elle peut, en revanche, se trouver exemplifiée comme une torsion (quai gymnique Rimbaud) ou une modalisation (par télescopage : Hocquard, Bérard, l'Edgard Poe de *Marie Roget*) voire une dispersion [...] effectuée sur des positions énonciatives localisées, ou à partir d'elles, ou encore, les travaillant de l'intérieur. La recontextualisation des poétologèmes, leur confrontation à l'histoire conduit Gleize à resémantiser ces différentes postures en les reliant entre elles, en les réinterprétant sous la forme d'un devenir énonciatif possible [...]. C'est cette opération de réappropriation de l'histoire littéraire [...] que je comprends, pour ma part, comme le remplacement du mot poésie par le mot poésie¹¹⁹.

Bien que Gleize vise tout à fait légitimement à empêcher l'« assujettissement poétique de la poésie », et qu'il prône une dé-définition perpétuelle de la poésie, la tendance « post-poétique » et les « sorties internes » qu'il défend ne vont pas sans rappeler les difficultés qu'ont posées diverses tentatives de dé-définitions de l'art dans le contexte d'une reconnaissance de l'invalidité de plus en plus manifeste des critères définitoires établis par l'esthétique traditionnelle¹²⁰. Comme l'indique Richard Shusterman, cette nouvelle tendance avait établi comme principe que si

la question de l'évaluation rend toute définition irrémédiablement contestable, alors la définition doit se restreindre au sens classificatoire de l'art. Si les œuvres d'art ne

¹¹⁹ Christophe Hanna, « Assez vu! », *op. cit.*, coll. « Forbidden Beach », 2009, p. 12.

¹²⁰ Gleize rejoint en ce sens certaines implications que suggèrent les propos de Ad Reinhardt et de Joseph Kosuth dans le domaine des arts plastiques.

semblent posséder en commun aucune propriété spécifique, peut-être l'essence de l'art n'est-elle pas dans les propriétés qu'elles manifestent, mais dans leur procès d'engendrement¹²¹.

Ce genre de constats généraux souffrent de l'ambiguïté qu'ils sèment en exprimant, d'une part, une volonté de se défaire des propriétés essentielles, tout en cédant, d'autre part, à la tentation d'établir un classement régi par une définition autoréférentielle (L'art est la définition de l'art; le mot poésie remplace le mot poésie). On contraint alors les œuvres à ne prendre leur sens que par rapport aux autres productions d'un champ donné. Ce qui semble être une ouverture, une relativisation des critères définitoires et une critique des définitions restrictives des pratiques artistiques s'avère en fait être un amalgame de l'absolutisme romantique et du descriptivisme de la tendance analytique :

Le romantisme refuse de faire la distinction entre la question de la définition de l'art et celle de l'identité des œuvres d'art. Pour lui, une définition de l'art est d'emblée un programme d'une œuvre d'art réussie. [...] La philosophie analytique de l'art s'est pour sa part attachée à bien distinguer la description et la prescription (dont elle n'a pas à s'occuper) des formes d'objets artistiques et a ainsi pu construire une ontologie de l'œuvre d'art. La démarche prescriptive se résorbe et disparaît dans un souci de décrire ce qui fait l'identité des œuvres d'art¹²².

La post-poésie adopte une double ontologie : descriptiviste et prescriptiviste ou encore, institutionnelle et existentielle. Elle définit les traits qui forment ce qui a été appelé un « métier d'ignorance » et rassemble diverses productions sous cette appellation. D'autre part, ce « métier d'ignorance » regroupe une pluralité d'avancées vers le réel qui, bien qu'elles échouent, se trouvent à montrer la voie particulière que doit emprunter la poésie vers une littéralité de plus en plus marquée, qui se conçoit alors comme un état à *atteindre*. Le préfixe « post » suggère par ailleurs l'adoption d'une dynamique historiciste et de l'auto-dépassement. Mais cet appel à la sortie ne franchit jamais les frontières que le concept de poésie trace au fur et à mesure que sa définition et son institution s'étendent, entretenant ainsi

¹²¹ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1992, p. 64.

¹²² Florent Coste et Thomas Mondémé, « L'ordinaire de la littérature. Des bénéfiques pragmatistes dans les études littéraires », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 15, 2008, p. 56.

une forme de dédoublement et de correspondantisme à l'idée toujours évolutive de la poésie comme « objet ».

Pouvant être représenté comme une constellation en expansion constante dont les éléments constitutants entretiennent entre eux de nombreux rapports, ce type de descriptions institutionnelles et historiques a eu recours, depuis les années cinquante, à la notion d'« airs de famille » développée par Wittgenstein¹²³. C'est cette avenue que choisit Benjamin Bouchard¹²⁴ dans le cadre d'une critique de la démultiplication de ce que l'auteur appelle des « notions paragénériques » et qu'il associe à ce que Genette nomme l'« architexte ». Ainsi, « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genre littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier¹²⁵ » relèveraient d'une dimension historique et culturelle plutôt que théorique¹²⁶, Bouchard insiste sur la nécessité d'exemplifier, c'est-à-dire d'activer, selon certains besoins épistémologiques, diverses catégories. Celles-ci ne sont pour ainsi dire pas fournies à l'avance. Comme Bouchard le précise à partir des propos de Jean-Marie Schaeffer

les genres sont des catégories hétérogènes. [...] [U]ne mise en relation architextuelle est une opération de sélection. Chaque nom de genre n'embrasse qu'une partie, plus ou moins grande il est vrai, des éléments du texte les autres restent non seulement disponibles pour d'autres caractérisations, mais dans certains

¹²³ On peut penser plus particulièrement au texte « Le rôle de la théorie en esthétique » de Morris Weitz. (*Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. « Esthétique », p. 27-40.) L'auteur y explique que « la théorie esthétique est une tentative logiquement vaine de définir ce qui ne peut pas l'être, d'énoncer les propriétés nécessaires et suffisantes de ce qui n'a pas de propriétés nécessaires et suffisantes, de concevoir le concept d'art comme clos quand son véritable usage révèle et exige son ouverture », p. 31. Il suggère plutôt de comprendre le mot « art » d'après les usages que l'on en fait et de les relier par des airs de famille plutôt qu'en en cherchant un trait commun.

¹²⁴ Benjamin Bouchard, « Critique des notions paragénériques » *Poétique*, n° 159, septembre 2009, p. 359-381.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 359. Bouchard cite Genette, *Palimpseste*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 7.

¹²⁶ Cette division entre la sphère historique ou culturelle et la sphère théorique ne va pas du tout de soi et annonce même les problèmes dont souffre cet article. Un des principaux est que Bouchard émet une critique de l'immuabilité des genres en fondant pourtant son propos sur la dominance de la dynamique historique.

cas, les mêmes traits, combinés différemment ou avec d'autres traits, pourront servir à reconnaître des genres différents. [...] [T]oute œuvre relève d'un nombre indéfini de genres, puisqu'elle peut toujours ressembler à une autre œuvre par l'un de ses éléments : et cela suffit pour créer un genre¹²⁷.

On peut alors saisir le recours de l'auteur aux « airs de famille » en ce que cette notion suppose des contours indéterminés et qu'elle autorise ainsi le chevauchement et l'entrecroisement d'une multiplicité de traits. Mais l'usage que fait Bouchard des « airs de famille » demeure douteux et nous prive même des avantages qu'ils autorisent en mettant de l'avant la vacuité de certaines préoccupations relatives à la catégorisation des choses. Or si Bouchard argumente en faveur de la réduction du nombre de notions paragénériques, les « airs de famille » semblent plutôt en favoriser la démultiplication, le « nombre d'architextes devenant illimité¹²⁸ ». Mais selon le critique, placée dans une situation d'indétermination que les « airs de famille » autorisent, la notion de genre devient apte à accueillir tous les types d'architextes possibles, qui deviennent alors des traits d'un genre, ce qui nous évite d'élire de nouvelles catégories et d'alourdir inutilement le système d'outils herméneutiques. Selon lui, les « airs de famille » permettraient de donner une forme souple à l'histoire de l'institution littéraire. L'indétermination et les possibilités de ressemblances qu'elles autorisent y deviennent une condition favorable à l'exercice d'une mémoire des textes et d'une adaptation aux diverses modifications et innovations que la littérature suggère. C'est d'ailleurs

à cette seule condition que l'histoire littéraire est possible, c'est-à-dire la capacité à voir ou à opérer des évolutions ou des ruptures, qui rendent parfois nécessaire de regrouper des œuvres nouvelles en de nouveaux ensembles. [...] [S]i une œuvre n'était pas virtuellement semblable à toutes les autres œuvres passées et à venir, il nous serait impossible de percevoir ou d'imaginer de nouvelles configurations de traits discursifs, c'est-à-dire de nouveaux genres. [...] J'ai absolument besoin de pouvoir relier à des formes générales les textes que je lis pour les rendre intelligibles, exactement comme il me faut, pour le comprendre, associer chaque acte de parole au système général de la langue. Un concept rigoureusement délimité ne permettrait pas d'expliquer cette fonction interprétative du genre¹²⁹.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 361.

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 363.

Dans un débat sur la nature du fait littéraire, Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman¹³⁰ font également intervenir la notion d'« air de famille ». Selon le premier, ils permettent de se soustraire à un rapport essentialiste à la littérature selon lequel celle-ci serait envisagée comme « expression éternelle de traits valorisés de la nature humaine¹³¹ ». Parce qu'ils autorisent le chevauchement d'une quantité d'objets et de « jeux de langage » disparates, le modèle des « airs de famille » contribuerait, selon Lecercle, à reconcevoir le genre littéraire d'une manière plus mouvante et moins ségrégationniste ou essentialiste. Ambigu, le postulat de Lecercle met d'un côté en doute l'idée qu'il existe une « langue littéraire, c'est-à-dire un dialecte spécial, au moins partiellement distinct de la langue standard¹³² ». D'un autre côté, il accepte plus facilement l'idée « que la littérature est un mode particulier de vivre la langue, que le poète habite poétiquement celle-ci¹³³ ». Mais à bien y penser, il s'avère plutôt difficile de différencier le particularisme d'un langage et une manière singulière de « vivre la langue ». Établir cette division revient à adhérer à l'idée que des états de la langue existent indépendamment de la manière dont on l'utilise. Par ailleurs, la référence que fait Lecercle au slogan heideggerien « habiter en poète » est loin de servir sa volonté de prendre ses distances vis-à-vis d'une conception essentialiste de la littérature. En effet, on sait qu'Heidegger avait la conviction que le poète entretenait un rapport authentique au langage et, détenait par conséquent un statut privilégié vis-à-vis du réel. Suivant une perspective théorique différente, l'ambiguïté de la position de Lecercle évoque celle de Jakobson quant à la division entre la nature du langage quotidien ou automatique et celle du langage poétique. D'une manière similaire au théoricien russe, Lecercle avance que la littérature est un lieu privilégié pour l'expression de certaines qualités du langage qui ne seraient toutefois pas nécessairement exemptes du langage ordinaire. Ces qualités gravitent autour de l'idée d'« opacité du langage », « lorsque ce qui importe n'est ni le référent, ni le

¹³⁰ Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002.

¹³¹ *Ibid.*, p. 49

¹³² *Ibid.*, p. 31

¹³³ *Idem.*

code, ni les interlocuteurs, ni le canal, mais le message lui-même, dans sa matérialité¹³⁴ ». Lecercle suggère huit thèses qui forment le réseau de caractéristiques propices à faire voir des « airs de famille » entre différents textes littéraires. Le texte littéraire devient le lieu privilégié de l'« opacité et de la réflexité du langage », de l'« intuition linguistique », de la « matérialité du langage », du « retour du reste » conçu comme une échappée à « la construction rationnelle de l'objet langue¹³⁵ », de la « ligne intensive de la syntaxe », de la « mise en scène des règles de la conversation », de l'affirmation de la « supériorité de l'« agon » (combat; jeu) sur l'« eirene (paix) » et de la manifestation de la polyphonie et de la métalepse.

Pour Lecercle, cela

implique qu'on peut rencontrer tous ces phénomènes dans des textes non littéraires, mais qu'on les trouve plus fréquemment, et combinés, dans les textes littéraires. Même s'il est rare de trouver un texte littéraire qui comporte les huit caractéristiques que j'ai définies, *prises ensembles* elles constituent un *prototype* de littérarité, à l'aune duquel on pourra évaluer le degré de littérarité d'un texte, selon une gradation qui va du vraiment au pas vraiment et au vraiment pas¹³⁶.

Si de l'avis même de l'auteur ces huit caractéristiques ne constituent pas une somme de qualités nécessaires, l'idée du prototype, en tant qu'ensemble, trahit la croyance en une forme idéale du texte littéraire, ou du moins, en un lot de critères indépendants auxquels on doit comparer tout texte afin que l'on puisse l'identifier (ou pas) comme littéraire. Par ailleurs, Lecercle ne semble pas enclin à admettre qu'un texte qui ne possède aucune des huit caractéristiques qu'il a identifiées puisse être considéré comme un texte littéraire. S'il ne prétend pas être en mesure de dire ce qu'un texte littéraire doit être, il pense pouvoir être capable d'établir la liste des qualités suffisantes qu'un texte nécessite pour être littéraire. Autrement dit, Lecercle définit un cadastre qui participe d'une dynamique essentialiste, analytique et vérificationniste. En tant que champ de référence complet, le prototype de la

¹³⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 41

¹³⁶ *Ibid.*, p. 48.

littérature s'établit comme une entité supplémentaire qui condamne notre exercice de compréhension au dédoublement, à une correspondance à une classe d'objets et de pratiques pré-existants et pré-classifiés. Jean-Marie Schaeffer explique ce mécanisme de pensée à propos de l'art dont le statut, « en partie pour les mêmes raisons [...] se rapproche beaucoup de celui de la notion de *littérature*¹³⁷ » :

Décider qu'un ouvrage particulier est une œuvre d'art pour des raisons d'appartenance générique présuppose deux choses : il faut d'abord qu'il y ait *déjà* une classe de référence dont les traits communs, ou éventuellement les ressemblances de famille, fonctionnent comme des critères d'identité génériques projectibles nous permettant de décider si un objet appartient ou n'appartient pas au genre en question; en deuxième lieu, il faut que cette classe de référence soit *déjà* acceptée comme une exemplification du prédicat *œuvre d'art*. Lorsque ces deux conditions sont remplies nous pouvons apprendre à nous servir de la notion par ostension d'exemplifications prototypiques, et je pense que c'est ainsi que la plupart d'entre nous [...] ont appris et apprennent la signification de ce qu'est une œuvre d'art¹³⁸.

Mais les airs de famille perdraient toute leur pertinence si elles devaient s'établir en vertu de qualités prédéfinies ou à l'aide d'un prototype. Au contraire, il faut les penser hors de tout modèle de pensée qui nécessiterait une idée générale établie *a priori* autant que des critères ou des conditions surplombants ou englobants. Une des raisons principales pour lesquelles Wittgenstein a développé le modèle des « airs de famille » était justement de contrer notre tendance à faire reposer notre conception de la signification sur des opérations ostensive ou sur l'identification de contenu à partir d'un modèle préétabli. C'est en partie le problème que Ronald Shusterman dénote dans l'usage que fait Lecercle des « airs de famille ». Shusterman mobilise également cette notion ainsi que celle de « jeux de langage » qui lui est coextensive, mais en tire des conclusions différentes et à notre avis, plus conséquentes quant à la compréhension de l'« expérience littéraire ». Shusterman nous rappelle que loin d'être d'ordre définitionnel

¹³⁷ Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1996, p. 28.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 30.

la raison d'être de la notion wittgensteinienne d'*air de famille* est de nous inciter à davantage de circonspection et de pluralisme. Or j'ai surtout senti une volonté essentialiste dans les positions de J.J.L. Et je ne pense pas qu'il ait réellement remplacé, dans sa conclusion, la définition formaliste [...] par une véritable théorie de ressemblance de famille¹³⁹.

On peut en effet établir un lien fort entre l'idée du prototype de la littérature et celle de l'archétype formel. Tout comme la comparaison émise par Benjamin Bouchard lorsqu'il suggère qu'il a « absolument besoin de pouvoir relier à des formes générales les textes qu'[il lit] pour les rendre intelligibles, exactement comme il [lui] faut, pour le comprendre, associer chaque acte de parole au système général de la langue », la manière qu'a Lecercle de concevoir les choses sonne davantage comme le retour d'une idée forte du structuralisme, genre d'idée que Wittgenstein a particulièrement tentée de chasser de nos manières de réfléchir et qui, comme on le verra plus en détail, a à voir avec une critique de la conception causale des règles. Il est difficile de voir en quoi, contrairement à ce que Bouchard suggère, ce rapport nécessaire à des ensembles aussi qu'ils soient, ne nous place pas devant des concepts « rigoureusement limités ».

Plutôt que de recourir à des catégories étanches, au principe d'identité ou à l'établissement d'un trait commun pour justifier la ressemblance, les « airs de famille » sont des réseaux qui voient leurs éléments constitutifs relayés par une série d'aspects disparates. Ainsi, deux éléments d'un entrelacement ne peuvent présenter aucune similitude, mais être en connexion à travers d'autres éléments, le langage fonctionnant principalement suivant notre capacité à établir des connexions plus qu'à nommer et à identifier des choses selon des critères d'identité. C'est en ce sens que Wittgenstein remarquait qu'être capable de manier un langage, c'est démontrer une aptitude à « inventer des maillons intermédiaires ». Dans une conception du langage où les « airs de famille » témoignent d'un savoir-faire langagier, d'une capacité d'activer contextuellement des liens, il n'est pas juste de supposer que l'on puisse se remémorer l'ensemble des règles de fonctionnement du langage. Comme l'explique

¹³⁹ Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, op. cit., p. 55-56.

Wittgenstein, cela impliquerait qu'à chaque coup que l'on joue lors d'une partie d'échec, il faille se remémorer l'ensemble des règles du jeu.

Or, si on suit bien Wittgenstein, l'idée des « ressemblances de famille » ne doit pas être considérée comme un réceptacle infiniment accueillant qui embrasserait une multitude d'« objets » de référence qui ne peuvent circuler hors de leurs limites institutionnelles. Loin de former un ensemble général, les ressemblances établies entre divers éléments procèdent d'une opération contextuelle, d'une sélection d'aspects que comportent le nombre indéfini de jeux de langage. Corrélatif à des usages ponctuels et à l'interaction entre une diversité de pratiques et de façons de faire, l'idée d'« airs de famille » a été développée par Wittgenstein justement pour nous dissuader de recourir à une « théorie des ensembles » enveloppante et totalisante, ainsi qu'à des modèles de pensée rétrospectifs, causaux et régressifs, qui rendent nécessaire le recours à des références et de critères d'identité stricts. Si on peut effectivement convoquer le modèle des « airs de famille » pour parler des multiples traits qui relient ce qu'on appelle la « poésie », cela n'implique absolument pas que l'on doive convoquer une forme générale à titre de référence et que l'on doit établir des critères définitoires. Voulant « remettre en cause la possibilité même d'une définition de la littérature fondée aussi directement sur une théorie du langage¹⁴⁰ », Ronald Shusterman opte plutôt pour une définition qui « ne se situe pas au niveau des traits linguistiques mais au niveau des comportements et institutions humains¹⁴¹ ». Tout en ne niant pas l'évidence que la littérature est faite de langage, il conteste la tentative menée par Lecercle de définir la littérature en fonction de certains attributs linguistiques ou en accordant une importance particulière à certaines caractéristiques « matérielles » du langage. Autrement dit, pour Shusterman, qui défend une conception que l'on pourrait dire holistique et pragmatiste du langage, une définition de la littérature ne peut s'appuyer de manière conséquente sur ces traits linguistiques puisque, tout d'abord, ceux-ci se retrouvent en abondance dans plusieurs autres

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

pratiques linguistiques, mais surtout parce que Lecercle fait abstraction de la dimension active ou performative qui est à l'œuvre dans notre fréquentation du langage.

Nelson Goodman affirmait en ce sens qu'on ne pouvait tout au plus distinguer, au sein des œuvres, que des *symptômes*, autrement dit des caractéristiques fréquentes et manifestes parmi lesquelles on peut compter la « densité syntaxique », la « densité sémantique », la « saturation relative », l'« exemplification » et « la référence multiple et complexe ». Mais ceci ne veut pas dire qu'elles sont exclusives aux œuvres d'art ou qu'elles échappent à nos moyens ordinaires de transiger avec le langage :

Ces symptômes ne fournissent aucune définition, encore moins une description complète ou une commémoration. La présence ou l'absence d'un ou plusieurs de ces symptômes ne permet pas de qualifier ou de disqualifier quoi que ce soit comme esthétique. Après tout, les symptômes ne sont que des indices; le patient peut avoir les symptômes sans la maladie ou la maladie sans les symptômes. Et mêmes pour nos cinq symptômes, le fait qu'ils arrivent presque à devenir des conditions disjonctivement nécessaires et conjonctivement suffisantes (comme un syndrome), pourrait bien plaider en faveur d'une redéfinition des frontières vagues et changeantes de l'esthétique¹⁴².

En ce sens, Ronald Shusterman a raison de rappeler que les « airs de famille » que l'on engendrent entre les différents jeux de langage engagent la considération de l'ensemble de notre forme de vie et des activités qui en sont constitutives:

Dans ce qu'on vient de lire, JJJL fait une utilisation non canonique de la notion de *language-game*. J'aimerais, en tout cas, travailler la notion (quel que soit le sens précis que lui donne Wittgenstein) pour en dessiner les articulations avec son concept de *Lebensform*. [...] [T]ous les jeux de langage que je peux pratiquer sont des formes de vie que je peux vivre; toutes les formes de vie que je peux vivre sont incarnées dans un de ces jeux. [...] Dire que la littérature est une famille de ces jeux [...] ne nous avance pas énormément, car il y a beaucoup de jeux de langage et il faudrait en voir les différences et les articulations¹⁴³.

¹⁴² Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, op. cit., p. 102-103.

¹⁴³ Jean-Jacques Lecercle et Ronald Shusterman, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, op. cit., p. 55.

Dans une forme de vie, les « jeux de langage » sont relayés entre eux d'une multitude de façons et se chevauchent sur plus d'un point. Or, si les « airs de famille » permettent d'entrevoir une globalité d'œuvres et de penser les relations multiples que ces dernières entretiennent, les ressemblances ne sont pas contraintes à faire les frais de l'histoire d'un seul champ de pratique. L'interaction des mots et des choses n'est pas bordée d'une clôture qui garantirait l'immunité et la stabilité identitaire mais se voit plutôt traversée et entourée par une valeur vague: « L'image des pratiques *apparentées* formant une "totalité" que l'on pourrait dire "floue" ou "vague" s'accorde avec une conception holiste, mais elle se sépare de l'idée de schème conceptuel¹⁴⁴ ». Cette façon de concevoir les choses est due au fait que chez Wittgenstein l'ensemble des jeux de langage est empreint de vague. Le nombre indéfini des « jeux » rend futile toute entreprise qui consisterait à en cerner la totalité et en établir le classement. C'est grâce à cette multiplicité de rapports indéterminés, plus qu'à un quelconque cadre structurel ou ensemble ouvert « que des ressemblances puissent surgir entre des éléments de comparaison inattendus, que les seuls obstacles soient ceux de nos pratiques, et surtout que ces pratiques puissent être apparentées à d'autres pourvu que nous nous en donnions les moyens et que les circonstances le permettent¹⁴⁵ ».

Pour le dire comme Richard Shusterman, l'« idéal de ce type de définition étant l'emballage, [...] on pourrait appeler les théories qui en résultent des théories-emballages. Comme les meilleurs emballages alimentaires, ces théories de l'art présentent leur objet [...] en transparence, le contiennent et le conservent¹⁴⁶ ». La capacité qu'ont certaines pellicules plastiques de s'étirer indéfiniment et qui prétendent pouvoir tout recouvrir ont le désavantage d'estomper l'indétermination ainsi que la qualité projective et opératoire des textes pour plutôt leur attribuer une place dans un ensemble qui, bien qu'exponentiel, se fonde sur l'établissement d'un statut et d'un rôle communs. Shusterman associe notamment à ce type

¹⁴⁴ Jean-Pierre Cometti, *Philosopher avec Wittgenstein*, Paris, Seuil, coll. « l'interrogation philosophique », 1996, p. 176. Cometti souligne.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹⁴⁶ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, op. cit., p. 66.

d'approche les théories qui placent sous le signe de l'histoire le « procès d'engendrement » et les changements de critères définitoires qui affectent les pratiques artistiques. Il semble en effet tout à fait évident que les pratiques sociales se modifient au cours du temps et qu'elles ne sont en aucune façon soumises à un principe immuable. Mais cette tendance à regrouper les cas les plus divers sous un même sceau historique et évolutif demeure suspecte. Bien qu'elle n'entrave aucunement le renouvellement des formes d'expression, cette façon de voir établit paradoxalement une forme d'exclusion et de catégorisation fondée sur un besoin de spécificité et d'identité. Shusterman formule certaines réserves qui vont en ce sens :

En représentant fidèlement la manière dont les objets d'art et les activités artistiques sont identifiés, mis en rapport et collectivement distingués, elle remplit les deux objectifs de ce type de définition : réfléchir avec précision le donné et le classer dans un compartiment réservé. Mais elle révèle par là même combien de tels buts sont futiles et critiquables. [...] En définissant l'art comme une pratique caractérisée par la narration de l'histoire de l'art, toute prise de position en faveur de ce qui fait la valeur de l'art est laissée à la pratique et à ses décisions internes, telles qu'elles sont rapportées par l'histoire de l'art. [...] L'histoire, ainsi, s'avère être en dernier ressort l'ensemble, l'emballage, qui contient et définit l'art, car une telle définition comprendra tous les objets — et eux seuls — que l'histoire de l'art comprendra comme des œuvres d'art¹⁴⁷.

On est alors tenté de suspecter que « les lois générales ou les faits de structure qui paraissent traverser les genres ne sont peut-être jamais que l'expression d'une métaphysique naïve dont on peut certainement se faire une idée en songeant à la méfiance que toute *généralité* inspirait à Wittgenstein¹⁴⁸ ».

C'est d'ailleurs à ce type de conception généralisante que l'on peut étendre ce qu'Hocquard conçoit comme le « modèle cartographique ». Ramené à la question du genre poétique — qui souffre globalement des mêmes maux que la question de la définition

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 70 et 73. Shusterman pense plus particulièrement aux théories d'Arthur Danto qui, fortement inspirées par Hegel, diagnostiquent la fin de l'élaboration d'une histoire de l'art; la discipline aurait fait preuve de la « compréhension de sa propre essence historique » en mettant en évidence la spécificité historiquement interprétative de l'art.

¹⁴⁸ Jean-Pierre Cometti, *Pour une poétique des jeux de langage*, Montréal, Bibliothèque Nationale du Québec, 1991, p. 10. Cometti souligne.

de l'art — ce modèle partage beaucoup avec la critique de la « théorie-emballage » énoncée par Shusterman. En effet, tandis qu'Hocquard relève comme caractéristiques principales du modèle cartographique une tendance au mimétisme et la dépendance de la signification envers un modèle, Shusterman souligne comment la « théorie-emballage » reproduit

la même définition réductrice au nom de laquelle elle avait commencé par condamner l'art. Elle-même est alors imitation d'une imitation : la représentation de la manière dont l'histoire de l'art se représente l'art. Quel dessein peut servir une telle représentation, sinon de satisfaire la vieille habitude philosophique de considérer la théorie comme réflexion en miroir du réel¹⁴⁹.

Les difficultés qu'éprouvent les différents acteurs du débat à formuler des conditions de reconnaissance et une définition satisfaisante de la poésie ne constituent pas pour autant, aux yeux d'Hocquard, une preuve suffisante pour délégitimer la poésie. En fait, sa réflexion se situe en retrait de la question de l'existence ou de l'inexistence de cette dernière, procès appauvrissant dont les deux parties ne parviennent manifestement pas à justifier leur position autrement qu'à partir de considérations dualistes, essentialistes et générales, négligeant le nombre indéfini de manières intermédiaires de penser. Au lieu de s'interroger sur ses propriétés ou ses non-propriétés, Hocquard pense qu'il est plus pertinent d'observer ce que peut aujourd'hui impliquer l'emploi du mot « poésie », arguant ainsi en faveur d'une façon d'établir le sens des mots à partir de leur usage et de leurs effets dans nos pratiques plutôt qu'en suivant une démarche définitoire. Comme il le dit, « [p]ersonne n'a appris à parler en se servant d'un dictionnaire » (*MH*, 232). Il faudrait plutôt se demander dans quels types de jeux le mot « poésie » entre. Joue-t-il un rôle quant à la signification et à la valeur que l'on attribue aux œuvres ou ne fait-il qu'indiquer la perpétuation aveugle d'une pratique classificatoire close sur elle-même et d'un lot de valeurs désuètes? Le principal obstacle avec les définitions générales est justement qu'il semble impossible de les isoler de l'établissement de valeurs tout aussi générales, nous faisant ainsi entretenir des « lieux communs » qu'Hocquard assimile notamment à une

¹⁴⁹ Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, op. cit., p. 73.

phrase passe-partout, usée par une longue banalisation, une proposition à bout de souffle. Pourtant, poursuit-il, les lieux communs résistent plutôt bien dans la langue. Peut-être parce qu'ils sont, malgré tout, porteurs de toute une gamme d'*intonations* allant de la sottise à la détresse [...]. Un lieu commun veut tout dire et son contraire, c'est-à-dire qu'il finit par ne plus vouloir rien dire. (MH, 235 [Hocquard souligne])

L'expression d'Hocquard « tout le monde se ressemble » (MH, 225) ne nous amène-t-elle donc pas à entretenir les problèmes que l'auteur associe aux lieux communs? En effet, ce qui semble en ressortir au premier abord est une résolution à l'uniformité. Si ce n'est pas le cas, comment faut-il alors appréhender ce constat? Quel type de terrain permet-il de sonder? Quelle sorte de conception du monde et du langage appelle-t-il? Il serait notamment malvenu d'établir un lien entre cette remarque d'Hocquard et le souhait de Lautréamont qui voulait que « la poésie soit faite par tous et non par un » : « Dans "faite par tous" et "faite pour tous", il y a quelque chose que je ne peux tout simplement pas comprendre : "*tous*" ». En tant qu'expression exemplaire de l'opposition et des rapports différentiels *tous* et *un* appellent paradoxalement à l'uniformité. Au contraire, « dire que tout le monde se ressemble c'est dire que personne n'est pareil, en dépit d'un air de ressemblance entre tous. » (MH, 235) .

Attentif à l'« intonation », qu'il conçoit comme la façon dont les mots résonnent dans notre vie, au rôle qu'ils y jouent, Hocquard croit que le statut privilégié dont jouit la poésie sur l'échelle du sens, ainsi que la conduite langagière uniforme que mettent en branle ceux qui s'en réclament haut et fort, sont des indices d'une survivance basée sur des valeurs creuses. Si le critère d'une intonation juste des mots est que l'on puisse s'y reconnaître, c'est-à-dire que l'on puisse les mettre efficacement en jeu, le mot « poésie » semble plutôt tourner à vide, faisant en sorte qu'on ne sait plus très bien de quoi on parle lorsqu'on l'évoque :

Ne continuerions-nous pas à l'employer pour dire quelque chose d'autre, dans une situation différente? Ne serions-nous pas, pour user d'une image, en situation de débâcle? (au sens de la fonte des glaces)? Il y a des signes qui ne trompent pas. Si l'on est attentif à l'*intonation* des mots dans le langage de tous les jours, il faut convenir que le nom de poète a pris une connotation désuète et qu'il est de plus en plus difficile à porter. De cela aussi il faut tenir compte. (MH, 228)

C'est en ce sens qu'Hocquard parle d'une débâcle, comme si le sol sur lequel il se tenait s'effondrait sous ses pieds. À l'image de ce que l'auteur explique dans son livre *Ruines à rebours*, cet affaissement est relatif à l'« invariance locative » et à l'immobilisme engendrés

par le poids excédentaire qu'on a fait porter à la notion de « poésie ». La démarche d'Hocquard s'inscrit en faux contre le fonctionnement autotélique et privatif de la littérature d'après lequel ses buts et ses critères sont établis par auto-complexification d'un circuit fermé. Il n'entend donc pas encourager cette entreprise illusoire de clarification par une complexification systémique qui se fait sous le signe de l'identité et de l'appartenance :

La littérature est une machine à produire de la littérature, pas de la pensée, pas de la réflexion. Pour étudier, pour réfléchir, je n'ai pas besoin de la littérature. Pas plus d'ailleurs que de la philosophie. À vrai dire, pour réfléchir, personne n'en a besoin. Je n'ai pas besoin de la littérature pour réfléchir, mais j'ai besoin de réfléchir à la littérature puisque j'ai commis l'imprudence de tomber dedans. Réfléchir à la littérature ce n'est pas en produire; c'est soustraire, gommer, défaire. Et, par le fait même, m'y soustraire, m'en défaire, gommer mes fautes jusqu'au trou. [...] J'essaie d'écrire des livres qui soient des moins. Parce que, pour moi, réfléchir par écrit c'est tenter de résoudre. [...] Le privé est engagé pour résoudre ou élucider de ténébreuses affaires pas pour les faire proliférer. (MH, 261-262)

Le débat qui a cours ici est que l'on soit amené à choisir entre la *résolution* (position interventionniste) et la *dissolution* (abandon) des problèmes. On peut toutefois remarquer que la volonté de *résoudre* les difficultés inhérentes à la question de la nature du genre poétique est la plupart du temps liée au discours de la survivance et de la restauration. Quant à elle, la dissolution n'est pas synonyme d'une « déconstruction », mais plutôt d'un *détachement*, d'une indifférence à l'endroit de la croyance aux traits permanents de notre pensée. Comme Richard Rorty le pense, il devient préférable d'accepter la contingence de nos pratiques et de prendre en considération, comme Wittgenstein le précise, que « de nouveaux types de langage, de nouveaux jeux de langage, pourrions-nous dire, voient le jour, tandis que d'autres vieillissent et tombent dans l'oubli¹⁵⁰ ». Dès lors, il ne s'agit pas de proclamer la mort de la poésie, mais peut-être de reconnaître que ce terme n'est plus un outil pertinent pour parler des différentes productions auxquelles on s'efforce pourtant d'accoler l'étiquette « poésie ». Cela dit, il n'est pas non plus certain qu'il y ait un nom plus juste pour le faire. Il n'y a pas non plus de raison de croire qu'à cause de cette indétermination, nous aurions moins de chance de comprendre ces productions.

¹⁵⁰ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 23.

1.6 La poésie comme « Objet verbal non-identifié »

Dans la « mécanique lyrique », Alferi et de Cadiot adopte une position qui partage beaucoup avec la critique qu'intente d'Hocquard envers la conception de la poésie comme fait particulier et exclusif. Selon les deux collaborateurs, la poésie est le lieu où

mieux qu'ailleurs s'accomplit l'idéal de l'arrêt sur l'Objet et de l'exception. [...] Accomplissement moderne par la condensation, que résume bien le titre de Claude Royet-Journoud : « Les objets contiennent l'infini ». Bien sûr, il y a un monde entre les métaphores de la poésie symboliste, les rapprochements des surréalistes, et la fragmentation littérale de l'objectivisme. Mais il s'agit toujours de petits dispositifs disjoints au service d'un idéal de l'Objet, hiéroglyphes à déchiffrer, bibelot ou monstre (*ML*, 19).

Alferi et Cadiot ne manquent pas d'observer qu'au sein du champ poétique moderne et contemporain ont été initiées plusieurs tentatives de rupture avec ce culte de l'Objet, avec « ces formes de littérature, baroque précieuse ou expressive exacerbée » (*ML*, 20). Ils soulignent à cet effet que « [l]a poésie elle-même a souvent senti quel risque lui faisait courir cet arrêt sur l'Objet : automutilation, renfermement. Et elle s'est offert des issues en inventant des espaces libres indéfinis, zones d'indistinction ou poches de résistance. » (*ML*, 21). Pour eux également, la question de la littéralité n'est pas étrangère à cette fabrication d'objets. Rappelons ce qu'ils disent à ce propos : « On peut au contraire prélever des clichés tels quels, et les traiter comme des séquences de signes littérales : Objets libres ». Ces « objets libres » dont ils parlent sont également présentés comme des « OVNI », acronymes d'« objets verbaux non identifiés ». Tout comme les engins volants que l'on désigne de la même façon, ces « objets verbaux » se distinguent par le fait que l'on puisse en prendre connaissance sans pourtant que l'on soit en mesure de leur attribuer une identité bien définie. Ce n'est d'ailleurs pas sans utiliser certains thèmes de la science-fiction, plus particulièrement la figure du monstre et de la capture, qu'Alferi et Cadiot décrivent la nature curieuse de ces objets.

Plus que des contours lisses et familiers, ces petites agglutinations, sensibles-affectives-langagières, sont des sortes de monstres. Monstres de fidélité [...]. Fidèles à la matière hétérogène qui les remplit, fidèles à la circonstance, à l'accident de leur naissance. [...] [O]n se retrouve avec des profils fuyants qui attendent qu'on les élise. [...] Ils sont à la fois compactés, emballés, et refermés sur soi, autarciques. Plutôt que des créations, ces Objets sont des captures. (*ML*, 6)

Issus de matières hétérogènes et de façons de les manipuler qui sont tout aussi éclectiques qu'eux, ces « objets verbaux non identifiés » se caractérisent par le même taux de contingence et d'indétermination que les conditions dans lesquelles ils ont été produits. Mais tout particulièrement, Alferi et Cadiot tendent à suggérer qu'il ne faut pas les appréhender à la manière de l'esthétique traditionnelle, c'est-à-dire comme des objets détenteurs de qualités particulières et permanentes qui les doteraient d'une aura mystérieuse. Ces objets demeurent adaptables et se définissent selon les usages auxquels ils se prêtent plutôt que par leur objectalité et à leur étant. Pour reprendre l'idée d'« art sans qualités » que Jean-Pierre Cometti emprunte lui-même à Musil, on pourrait parler des OVNI en termes d'« objet sans qualités ». Comme le suggère à ce titre Cometti, « *La possibilité technique* apporte la garantie de l'*existence esthétique*; elle ne peut en être dissociée¹⁵¹. » Il faut donc davantage considérer les objets comme des processus en mouvement que comme des entités isolées, délimitées dans l'espace et dont les propriétés seraient fixes. Leurs qualités sont tributaires des interactions auxquelles ils prennent part. Pour Alferi et Cadiot

“[n]on identifiés” veut dire qu'ils obligent à un travail très fin de transcription, d'identification verbale, justement. On verra comment leur contemplation respectueuse et leur exhibition mènent respectivement à une poésie fétichiste qui se contente de célébrer le non-identifiable les mains jointes, ou à une prose baroque, précieuse, qui décline ses trouvailles. (*ML*, 6)

Compte tenu de leur malléabilité, de leur adaptabilité, les « OVNI » adopte une capacité connective qui leur permet de se lier aux autres éléments de leur environnement afin d'interagir avec eux. Ils prennent part à des réseaux d'usages plus qu'ils n'invitent à mener des jeux d'identification. C'est par ailleurs parce qu'ils s'intègrent à ces réseaux qu'ils échappent aux ensembles trop restrictifs que Richard Shusterman nomment les « théories-emballages ». Sortant du strict giron établi par l'ontologie de l'art, ces « monstres de fidélités » ne sont loyaux envers aucune condition essentielle.

¹⁵¹ Jean-Pierre Cometti, « Entre être et faire : L'esthétique à la croisée des chemins », *Figures de l'art. Revue d'études esthétiques*, n° 10, 2006, p. 161. Cometti souligne.

Par ailleurs, appeler ce genre de production des « objets » s'avère limitatif. En effet, il semble inconséquent qu'Alferi et Cadiot suggèrent que les « OVNI » soient « emballés, et refermés sur soi, autarciques ». Conséquemment, il n'est pas si évident que les deux auteurs n'alimentent pas le mythe de l'intransitivité dont on peut trouver des marques chez Hocquard et Mauche. Chez Hocquard, c'est la « visée tautologique » qui nous informe le plus de sa méfiance envers les compléments d'objet. Et tandis que Mauche fait mention d'« une banderole [qui] se déroule n'ayant pas d'autres revendications » (*FPF*, 15), Alferi explique que la « littérature est faite de phrases qui se donnent pour ce qu'elles sont. La fiction montre en toute clarté comment les phrases, en disant quelque chose, font quelque chose. Chacune, ici, se rapporte avant tout à sa propre possibilité » (*CP*, 13). Alferi poursuit en précisant que la « littérature met donc en œuvre une théorie de la phrase. Mais elle n'a généralement aucun besoin de la formuler à part. Car la littérature forme des phrases nouvelles, qui opèrent seulement sur ce qu'elles disent et contiennent leur propre passé. » (*CP*, 13). Il va dans le même sens en remarquant qu'« [a]près qu'on ait lu la moindre phrase d'un roman, son sens continue de frémir, de se déformer, de vibrer, et c'est en vain qu'on tenterait d'en clore le contour. Il n'existe pas de paraphrase. » (*CP*, IV) Mauche parle quant à lui de la théorie comme d'une « succession d'éléments qui se présentent, à vous, tout à tour » (*RD*, 188), et si l'on en croit sa façon d'écrire, particulièrement fuyante, ces éléments ne peuvent que très difficilement constituer les pièces d'une « théorie d'ensemble », d'une vue *a priori*, juste, complète et explicative de son travail. Dans le même ordre d'idée, Hocquard ne pense pas que ces textes « poétiques soient moins réflexifs que les autres. Au contraire ». Selon lui, « il s'agit moins d'un changement de forme que de format (ou de contexte). [...] L'important est l'éclairage différent et les intonations nouvelles qu'apporte le changement de format¹⁵² ».

Sans exclure pour autant les discours d'ordre théorique — Hocquard, Alferi et Mauche convoquent et pratiquent ce type de discours — leur manière de penser s'écarte de la spéculation et du désir de cerner l'« objet de la poésie ». S'affichant en faveur d'une conception pluraliste de la signification, elle cherche à contrer l'effet de dédoublement

¹⁵² Éric Audinet, « Entretien avec Emmanuel Hocquard », *Dossier Emmanuel Hocquard, Cahier critique de poésie*, n° 3, 2001, p. 7.

engendré par les discours théoriques. Elle ne plaide cependant pas pour la déconstruction de tels systèmes théoriques et témoigne plutôt de l'indifférence à l'égard de leur autorité. Cette indifférence ne mène toutefois pas à nier la pertinence d'utiliser les discours spéculatifs dans certaines circonstances, sans égards particuliers pour une interprétation scrupuleuse ou pour une application correcte de ceux-ci. Les critères que la théorie implique se redéfinissent à la mesure des situations spécifiques dans lesquelles ils sont appliqués. La théorie ne se situe donc pas pour eux en amont de la pratique. Comme le dit Wittgenstein,

[n]os jeux de langage clairs et simples ne sont pas des études préparatoires pour une réglementation future du langage — ce ne sont pas des premières approximations, qui ne tiendraient compte ni du frottement ni de la résistance de l'air. Les jeux de langage se présentent plutôt comme des objets de comparaison, qui doivent éclairer, au moyen de ressemblances et de dissemblances, les conditions qui sont celles de notre langage.

Car nous ne pouvons échapper au manque de pertinence ou à la vacuité de nos affirmations qu'en présentant le modèle pour ce qu'il est : comme un objet de comparaison — un étalon de mesure, en quelque sorte, et non comme une idée préconçue à laquelle la réalité devrait correspondre¹⁵³.

Constituant des usages au même titre que bien d'autres, la théorie est alors considérée comme une pratique, un déploiement d'usages du langage qui s'entremêlent à d'autres et non pas comme une entité surplombante qui dicterait les règles de cette pratique et en serait la condition. De même, l'idée de « poésie » ne trouverait pas son explication dans l'investissement d'une quelconque intériorité subjective, d'un fondement ou, suivant la remarque de Mauche, d'« une règle d'or intérieurement dédoublée et difforme » (*FPP*, 12). Ces écrivains refusent ainsi, explicitement ou implicitement, d'attribuer au langage le pouvoir de mener à une explication fondamentale qui se situerait en amont ou en aval de la pensée. Dans le même ordre d'idée, ils doutent du fait qu'une définition de la littérature ou de la poésie puisse aider à mieux lire et comprendre la panoplie de textes qui entrent sous cette appellation, questionnant ainsi la validité et la viabilité d'une institution de la littérature. Qu'elles consistent en une entreprise d'abstraction ou encore en un cheminement vers l'intériorité ou l'être, ces démarches ne font qu'encombrer la pensée d'entités globalisantes et

¹⁵³ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 130-131.

superflues. Or, deux questions se posent : « Est-il envisageable de sortir des justifications que seule l'institution littéraire pourrait fournir? »; « Comment peut-on sortir du langage tout en y restant? »

La stratégie qu'adoptera Hocquard pour rendre effective sa sortie de la littérature peut suggérer un rapport ambigu à ce qui l'y maintient captif. Mais l'allusion qu'il fait à la littérature convoque deux manières de la considérer. Ne pas avoir « besoin de la littérature pour réfléchir » signale le refus de s'en remettre obligatoirement à la culture littéraire en ce qu'elle serait la seule avenue pertinente à emprunter pour lire et écrire des textes dits littéraires. « Réfléchir à la littérature en s'y soustrayant », c'est refuser de faire subir aux textes littéraires le poids de la causalité et du dédoublement qu'un recours obligé à la culture littéraire engage. C'est vouloir redonner aux textes un pouvoir d'action direct au sein d'un environnement de pensées beaucoup plus vaste. Autrement dit, il ne s'agit pas de montrer comment les productions littéraires nourrissent le champ littéraire et comment celui-ci en retour, permet de donner une légitimité aux textes, mais d'embrayer les textes sur une panoplie d'actions et de formes de pensée qu'engagent les expériences de langage en général : « un ensemble très ouvert de propositions amusantes et utiles, dont on se servira, si on le désire, pour d'autres jeux de construction » (*MH*, 226). On peut ainsi dire que la littérature n'est une condition ni suffisante ni nécessaire à la littérature.

CHAPITRE 2

ENQUÊTES GRAMMATICALES

Le langage est un labyrinthe. Venant d'une direction, tu reconnais ton chemin. Mais que tu arrives au même endroit en venant d'une autre direction et tu ne sauras plus où tu es.

Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, §203

2.1 Comment définir la littéralité?

Pendant un certain temps, la pratique poétique est apparue, aux yeux d'Hocquard, comme un moyen efficace de contrer l'omniprésence des effets normatifs et causaux de la grammaire. Cherchant à fuir les modalités d'expression reproductives, la poésie, parce qu'elle résistait à la fixation du sens, s'est montrée comme la seule manifestation langagière qui ne devait rendre aucun compte au monde. Elle possédait sa teneur propre et savait combler l'exigence d'autonomie, grande préoccupation des entreprises artistiques modernes :

La seule chose qui me reliait encore à la physique du livre [...] c'était la poésie. Elle seule ne se plait pas à la loi de la transparence. [...] [L]es livres de poésie témoignaient d'une tenue différente. L'écriture s'y maintenait pour ainsi dire d'elle-même, sans demander à être éprouvée hors du livre. C'est au contact de la poésie que j'ai peu à peu réappris à lire. (*PT*, 48)

Mais la poésie lui est rapidement apparue sous un autre jour, telle « la proie d'un maniérisme formel assez vain ». Lorsque Hocquard entama sa pratique d'écriture au cours des années 1970, le paysage de la poésie française était façonné par deux orientations principales, qui, faut-il le dire, n'étaient pas étanches. On retrouvait les tendances structuraliste et poststructuraliste qui creusaient le filon formel et post-hégélien d'abord

exploité par les avant-gardes, dont elles reprenaient l'attitude querelleuse, militante et programmatique, investissant diversement les recherches sémiologiques et formelles. On peut notamment évoquer les revues *Tel Quel*, qui fut animée principalement par Philippe Sollers, *TXT* fondée par Christian Prigent et Jean-Luc Steinmetz ou encore *Change*, créée par Jean-Pierre Faye, Jacques Roubaud et Maurice Roche. D'un autre côté, une attitude marquée par la production des avant-gardes était davantage orientée vers le renouvellement des valeurs lyriques. L'articulation entre une intériorité et un langage essentiel devenait pour ses tenants le moyen de refonder le rapport au réel sur des valeurs authentiques, sinon d'en révéler des couches inédites. Mais comme Hocquard le fait remarquer, ces entreprises de reconquête du sens tournaient court à leur tâche de dé-stigmatisation des contenus pour finalement s'avérer aussi dogmatiques que ce qu'elles dénonçaient. Soit elles furent trop radicales, basculant dans une irrationalité méthodique et historiciste, soit elles s'intriquaient dans des considérations ontologiquement lourdes. Hocquard tente ainsi de dépolairiser les enjeux semés par la modernité :

S'agit-il d'une nouvelle *querelle des Anciens et des Modernes*? Même pas. Il n'y a plus d'avant-gardes et la notion même d'avant-garde n'est plus un enjeu. La vision manichéiste et historisante des bons modernistes contre les méchants conservateurs (ou l'inverse) n'est plus la question. La question est simplement qu'à l'intérieur du champ (littérairement défini comme) poétique les **intentions** se sont diversifiées. (MH, 231 [Hocquard souligne])

On pourrait comprendre ce constat de « diversification des intentions », comme un acquiescement défaitiste au laisser-aller. Mais Hocquard précise que la modernité négative à laquelle il a ardemment participé » ne se confond[ait] pas avec ce qu'on appelle aujourd'hui l'attitude post-moderne » (MH, 25). Or, si elle poursuit cette remise en question entamée avec la première moitié du siècle, la modernité négative se manifeste toutefois sous une forme plus disparate, moins militante et moins volontariste. Comme l'explique Stéphane Baquey, la pensée qu'y développe Hocquard « procède davantage d'une réticence. L'intention reste donc critique, mais d'une autre manière : [t]elle est la mesure de sa rupture, une rupture faible si

l'on veut, discrètement polémique, avec ténacité¹⁵⁴. » Or s'il tend à s'éloigner d'une conception dichotomique et historiciste de la poésie et de la littérature, il aspire à en cerner les différentes mythologies en investiguant un terrain beaucoup plus étendu. Certains traits de pensée problématiques partagés par les littéraires, « anciens » et « modernes », sont, d'après Hocquard, le symptôme d'une attitude qui a cours dans nombre de nos pratiques symboliques ordinaires. Questionnant ainsi la validité d'une autonomie de la littérature et de la poésie, il en ressort que celles-ci, qu'elles soient le résultat d'un élan avant-gardiste ou plus « conservateur », ne détiendraient pas de rapport privilégié ni avec le langage, ni avec réel, et que les problématiques dont elles traitent ne lui seraient pas spécifiques. Cette hypothèse met de l'avant non plus seulement le problème de la nature des valeurs et des critères de jugement, mais également ceux qui sont relatifs aux moyens qui servent à les énoncer :

À quoi bon essayer de mettre en place de nouvelles valeurs et de nouveaux principes d'évaluations si c'est toujours fondé sur la même grammaire, celle des conservateurs & des révolutionnaires réunis. Ces gens ne peuvent s'entendre sur rien, ils n'en continuent pas moins à s'entendre sur la grammaire [...] de sorte qu'ils sont tout de même d'accord sur le fond(s) (MH, 431).

Cela dit, Hocquard sera manifestement plus attiré par l'attitude expérimentale qu'ont proposée « certaines poches de résistance ou d'indifférence » (PT, 53) vis-à-vis des conceptions littéraires idéalisées, que par le « chantage » et l'« imagerie » qu'entretenait le lyrisme, dont les adeptes restaient pour lui des « chiens chinois qui rongent de vieux os tout blancs sur lesquels il n'y a depuis longtemps plus rien à ronger » (MH, 25). Hocquard maintiendra donc, d'abord sous l'impulsion de la modernité négative, une attitude critique envers les privilèges que s'autorisait cette approche poétique. Comme Gilles A. Tiberghien le souligne, Hocquard s'intéresse « au processus de production de la poésie et à la fabrique du poème dont Edgar Poe nous a livré une analyse qui rompt définitivement avec le motif de l'inspiration et avec l'aura sacrée dont la poésie romantique s'est entourée¹⁵⁵ ». L'analyse de

¹⁵⁴ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard. L'écrivain public », *Prétexte*, en ligne, <http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/critique/articles_fr/articles/hocquard_l-ecrivain-public.htm>, consulté le 21 janvier 2011.

¹⁵⁵ Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2006, p. 12.

Poe et « la paire de claques » données à la poésie par le *Mécri*t de Denis Roche mèneront Hocquard, à viser une « poésie sans accent poétique, aussi sèche qu'une biscotte sans beurre » (*MH*, 26). Cherchant donc à perpétrer la démarche critique de certains « modernistes », sa conception de l'expérimentation n'allait cependant plus être solidaire d'une approche transgressive et spectaculaire. Elle accorderait une place importante à une autocorrection contextuelle plutôt que systématique et serait coextensive d'une méfiance persistante envers les lieux communs et les surenchères significatives qui tendent à s'installer insidieusement dans nos manières d'utiliser le langage. Son écriture « se tient en particulier à l'écart de l'optimisme révolutionnaire des avant-gardes, qui ont pu croire qu'en agissant sur le langage, voire en montrant son fonctionnement, elles contribueraient pratiquement à une action politique. Hocquard fera plutôt la preuve du contraire¹⁵⁶. »

C'est dans la « Conversation du 8 février 1982 » (*PT*, 154), retranscription d'une discussion avec Claude Royet-Journoud, qu'on retrouve pour la première fois le terme de « littéralité » au cœur des préoccupations d'Hocquard. Il est toutefois important de mentionner, à la suite de Stéphane Baquey¹⁵⁷, que dès cet entretien, la littéralité se distingue, chez Hocquard de ce qu'en retient Royet-Journoud. Alors que ce dernier soutient que la littéralité, « c'est là [où] se trouve un maximum de force — et de terreur, de menace » (*PT*, 167), Hocquard, pour sa part, avance

qu'il faut dédramatiser un peu la chose et rappeler que l'accident c'est littéralement, c'est-à-dire simplement « ce qui survient » — ça recoupe la phrase de Wittgenstein — et ce qui survient non pas de manière exceptionnelle, mais de manière ordinaire. Alors évidemment, celui qui est en quelque sorte un guetteur de notre quotidien et qui en retient ce qu'il veut en retenir... Je me demande s'il n'y a pas là le seul acte poétique? (*PT*, 167)

En 1995, dans son texte « Ma vie privée » publié dans le premier numéro de la *Revue de littérature générale*, Hocquard revient sur la littéralité. Elle n'est plus considérée comme un simple « accident », comme ce qui survient, mais suppose une part intentionnelle corrélative

¹⁵⁶ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale? », *op. cit.*, p. 319.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 309-328.

à une technique, à une opération faite avec le langage, plus particulièrement celle de la répétition ou de la copie d'énoncés :

La littéralité ne peut concerner que ce qui relève, à la lettre du langage (oral ou écrit). [...] Il s'ensuit que si on parle de littéralité, on parle d'une proposition déjà formulée, oralement ou par écrit, quelle que soit, par ailleurs, la vérité de l'énoncé. Par exemple, quelqu'un dit : la robe de Pascalie est rouge. Or, je vois bien que la robe de Pascalie est verte. Mais si je répète la proposition énoncée, la robe de Pascalie est rouge, je suis littéral. La littéralité est vertigineuse comme cette sorte de tautologie [...] qu'elle produit.

Quand je dis que ce que j'écris est littéral, je ne veux donc pas dire que je fais état d'anecdotes vécues par moi (même si c'est le cas); je veux simplement dire que mes énoncés sont à prendre à la lettre, tels qu'ils sont reproduits noir sur blanc. Tous mes livres sont à lire comme des copies. Je suis le copieur de mes livres [...]. (MH, 483-484)

Comme le souligne Gilles A. Tiberghien, « Hocquard n'a pas toujours pensé ainsi, mais, intuitivement, empiriquement, il a écrit ainsi, en tout cas il a tenté de le faire. Il suffit pour s'en convaincre de relire nombre de ses premiers textes où la méthode s'essaye et parfois aboutit vraiment¹⁵⁸. » En effet, la publication du *Portefeuil*, publié en 1973, chez Orange Export Ltd., préfigure tout à fait la description du fait littéral qu'Hocquard donnera dans *ma haie* en 2001. Il est important de noter que dans cette deuxième description, Hocquard ne fait plus mention de la poésie, mais explique que la littéralité « ne peut concerner que ce qui relève du langage ». Une des caractéristiques de la problématique de la littéralité chez Hocquard est qu'elle n'est plus spécifique à la poésie, mais se rapporte à l'entièreté du langage. À ce titre, il exposera à plusieurs reprises son refus d'attribuer un privilège à la poésie et à la littérature à l'égard des questions qui ont trait au sens. Autrement dit, la littéralité chez Hocquard ne se caractérise pas par une crise permanente à l'égard de la signification, par une crainte vis-à-vis de ce qu'on peut appeler communément le sens. Ainsi par une conception de la littéralité comme répétition et recontextualisation d'énoncés, et par conséquent, comme expérimentation, Hocquard expose le problème du statut de la référence

¹⁵⁸ Gilles A. Tiberghien, *op. cit.*, p. 48.

et celui des critères de vérification et du sens d'un énoncé. Avec la répétition de l'énoncé « La robe de Pascalle est rouge », Hocquard explique que

[N]ous sommes [...] devant un type particulier de représentation. Non la représentation d'une observation première portant sur la couleur réelle de la robe de Pascalle, mais la re-présentation de l'énoncé de l'observation en question. Peu importe que la robe de Pacalle soit [...] réellement rouge. Ce qui compte est que la seconde proposition : la robe de Pascalle est rouge, soit, littéralement, la même que la première. Cette sorte de tautologie que produit la littéralité. Et comme = est impossible, la robe de Pascalle est rouge dit autre chose que la robe de Pascalle est rouge. Tout est clair? (*MH*, 264)

Bien qu'elle contienne plusieurs éléments incontournables de ce que signifie la littéralité chez Hocquard, l'explication que ce dernier en donne reste quelque peu laconique et laisse dans l'ombre bon nombre de facteurs qui ont été élaborés dans son œuvre et dont l'interaction doit être considérée pour pouvoir mesurer adéquatement les implications et les conséquences critiques d'une telle suggestion. Ce sera également en mettant son écriture en rapport avec le travail d'autres écrivains, dont Pierre Alferi et Jérôme Mauche, que l'on pourra prendre une plus juste mesure de ce qu'une telle conception de la littéralité implique. D'un point de vue chronologique, leurs œuvres appartiennent à trois « moments successifs » — Hocquard publie depuis le début des années 70, Alferi depuis les années 90, tandis que l'œuvre de Mauche appartient au XXI^e siècle — c'est par des enquêtes langagières sans énigmes et dont la résolution n'exige aucunement que l'on sorte de chez soi (Hocquard), par des exercices expérimentaux d'articulation et d'enjambement (Alferi) ou par des descriptions d'affections dont les différents symptômes sont moins les indices d'une plainte que la marque d'une langue et d'une pensée conjointement dérégées et normales (Mauche), que ces auteurs offrent une résistance à la complaisance esthétisante tout en se détournant des clichés poétiques parmi lesquels on compte l'entretien du pathos engendré par l'absence ou l'enflure de sens ou encore le besoin d'absolu et de vérité. Par ailleurs, leur façon de se conduire avec le langage est d'un tout autre ordre que la conception selon laquelle le langage, et plus particulièrement un quelconque langage poétique, détient des pouvoirs susceptibles de mener au sens par une donation ou une révélation. Chez eux, on se distingue également de la croyance que le langage est incapable de parvenir au monde. Même si leur travail montre qu'ils sont fortement aux prises avec le langage, on y détecte le refus de se résigner aux

solutions unitaires que des conceptions du sens comme supplément ou comme absence entérinent.

Partageant de nombreux « airs de famille », leurs pratiques d'écriture, bien qu'elles mettent de l'avant une multitude de traits communs, ne peuvent être placées sous un même vocable et former une théorie restrictive de la littéralité, ou encore constituer une école de pensée. En ce sens, la littéralité n'est pas à considérer comme un paradigme, mais plutôt comme une attitude ou une manière de se conduire dans le langage qui engage plusieurs caractéristiques. Alferi ne mentionne la littéralité qu'à quelques reprises sans pour autant en faire un cheval de bataille. Sans vouloir attribuer la préséance à quiconque, notons toutefois que la mention de la littéralité que font Pierre Alferi et Olivier Cadiot dans la « mécanique lyrique » est immédiate à celle que fait Hocquard. Ceux-ci parlent de la littéralité en ces termes :

La grande différence, entre le stéréotype littéraire navrant et l'usage libre des stéréotypes, réside dans la littéralité — ça va sans dire. On peut croire découvrir des Objets non identifiés et reformuler des poncifs implicites : on retombe alors dans des représentations au passé dépassé. On peut au contraire prélever des clichés tels quels, et les traiter comme des séquences de signes littérales : Objets libres (*ML*, 11)

Alferi et Cadiot n'entendent pas opposer de manière naïve la littéralité au lyrisme comme ont tendance à le faire trop souvent la critique. Stéphane Baquey explique à ce titre que le lieu commun veut qu'« un usage symbolique du langage, spécifiquement lyrique, serait ainsi à opposer à un autre, neutre et dénotatif, qui s'en tiendrait au sens propre, à un hypothétique " degré 0 " de l'écriture¹⁵⁹ ». Baquey admet par ailleurs une conception de la littéralité qui « serait à la fois la désignation d'un point de passage hors du régime sémiotique et la désignation hypothétique d'un autre paradigme, c'est-à-dire d'un autre lyrisme et d'une autre inscription sociale de la poésie¹⁶⁰ ». Comme Jean-Marie Gleize, Alferi et Cadiot favorisent une approche inclusive plutôt qu'exclusive. Il ne faut donc pas croire que leur utilisation du terme « lyrique » est particulièrement cynique. Il est tout de même préférable de préciser

¹⁵⁹ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard : Une poésie littérale? », *op. cit.*, p. 310.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 314.

qu'ils n'entendent pas davantage le restaurer. Leur objectif n'est pas, en revisitant ses valeurs phares, de participer au renouveau du lyrisme ni au « lyrisme critique » qui s'élabore parallèlement. C'est notamment de l'emploi paradoxal de ce terme qu'Alferi et Cadiot discutent dans le texte de fermeture du deuxième numéro de la *Revue de littérature générale* :

Avant d'ouvrir ce numéro « 96/2 », vous avez peut-être eu entre les mains un volume intitulé « 95/1 », « La mécanique lyrique ». Vous avez vu la mécanique, mais où était le lyrisme? S'il s'agit d'un supplément d'âme ou du ronflement d'un moteur, alors le lyrisme n'est nulle part. Et on peut toujours reprocher à l'anatomiste de ne pas trouver l'âme, ou rejouer l'expression contre la technique, le sentiment contre la forme. Dans ce titre, « lyrique » désignait l'énergie même de cette mécanique littéraire qui change les formes en contenus et vice versa. Plutôt qu'un affect ou un ton particulier, le « lyrisme » est une affectivité première de l'écriture qui lui donne sa tension. Inséparable d'une mécanique comme un acte de ses conditions, comme la course de la succession des foulées. Peut-être faut-il renoncer à appeler « lyrique » cette énergie. (RLG2, 38)

Mauche, quant à lui, ne mentionne jamais explicitement la littéralité. On pourrait placer son travail sous le signe de ce que David Christoffel appelle des « littéralicisms » : « J'appelle *littéralicisme* la joie venue d'un bonheur d'expression né d'une traduction trop littérale. Autrement dit, il s'agit de l'enthousiasme que procure l'arrivée dans une langue, suite à une importation malencontreuse¹⁶¹. » On peut par ailleurs préciser que si la notion est particulièrement attachée à son travail, elle ne revient pas souvent non plus chez Hocquard, quoiqu'il y accorde une attention plus particulière. C'est également chez ce dernier qu'est manifestée le plus explicitement une allergie au ton de la poésie et de la littérature « professionnelles » et institutionnalisées. Mais Alferi et Mauche, tout comme lui, se tiennent loin des poncifs poétiques et plaident pour une conception du langage qui se méfie des cadastres ainsi que des savoirs spécialisés et privés qui, paradoxalement prétendent à l'universalité.

Une conception des airs de famille comme réseaux complexes de ressemblances et de différences semble arrimer à une visée littérale. En effet, la meilleure façon de voir clair dans les innombrables chevauchements des fibres qui forment le langage n'est pas d'entreprendre

¹⁶¹ David Christoffel, *Littéralicisms*, Bordeaux, Éditions de l'attente, 2010, p. 58.

la recherche de la fibre fondamentale, ni d'isoler chacune des fibres, mais de relever les parentés d'usages à travers la mise au jour de différentes connexions et de cas intermédiaires. Comme le remarque Jean-Pierre Cometti, « la question de la littéralité se pose [...] dès l'instant où se pose un problème de démarcation¹⁶² ». Les démarcations, donc les critères de la signification, se réaménagent à chaque circonstance. S'il n'y a pas d'état fondamental du sens, il ne faut pas non plus conclure que le sens est toujours autre, toujours différent de lui-même. Or, Hocquard, Alferi et Mauche tentent de mettre au point des tactiques pour se sortir des différents bourbiers conceptuels dans lesquels, par la force des choses, ils se retrouvent. Qu'on veuille s'y dérober ou au contraire qu'ils soient désirés d'une manière absolue, le « réel » et le « sens » deviennent, au sein de ces deux mouvements, des objets indépendants du langage et de nos manières d'agir en général. Que ce soit parce qu'il est innommable et inconcevable ou qu'il doive éventuellement advenir, l'« objet de signification » entretient, par son caractère ineffable, le pathos. La visée littérale constitue donc un effort pour ne pas succomber aux effets séducteurs que peuvent avoir sur nous la vérité et les explications onéreuses. La littéralité est également à entrevoir comme une capacité à inventer des solutions qui nous permettent de remédier aux incompréhensions ainsi qu'à la diversité de confusions qui s'immiscent dans nos usages du langage. La littéralité implique qu'il est tout à fait possible, en utilisant le langage, d'atteindre son but ou, plus justement, qu'il est légitime de penser que les actes de langage soient *réussis*. Autant qu'elle puisse sembler aller de soi — car tous les jours se déroulent un nombre indéfini d'actes de langage pertinents et compréhensibles — cette façon de concevoir les choses tend à s'opposer à une des croyances les plus implantées en poésie, celle qui veut qu'il y ait toujours un reste, une part de contenu qui nous échappe. Cette idée contribue à glorifier le poète dans la mesure où on lui attribue la tâche de rappeler que le réel est inatteignable. Or, les questions relatives au non-sens, à l'incompréhension ne se posent plus dans les œuvres d'Hocquard, d'Alferi et de Mauche en termes ontologiques ou métaphysiques — en rapport avec la quête achevée ou non d'un objet de signification — mais plutôt en terme performatif et pragmatique c'est-à-dire selon des

¹⁶² Jean-Pierre Cometti, *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La lettre volée, 2000, p. 27.

critères et des règles d'action qui sont établis de manière immanente à nos multiples manières de vivre.

2.2 Edgar Allan Poe et *La lettre volée*. Un modèle d'investigation

Le récit « La lettre volée » d'Edgar Allan Poe met en scène les difficultés qu'éprouvent la police parisienne et son préfet à retrouver une lettre volée par un ministre au salon royal. Bien que la police connaisse l'identité du voleur — le vol ayant été fait sous les yeux du propriétaire de la lettre durant une conversation entre celui-ci et le voleur — et bien qu'elle soit certaine que la lettre se trouve au domicile du ministre, la police est incapable, malgré les diverses fouilles, malgré un protocole des plus précis et malgré des techniques de recherche supposées infaillibles, de mettre la main sur le papier convoité. Contrarié par cet échec lamentable, le préfet de police sollicite l'aide d'Auguste Dupin, inspecteur privé. Incarnant la désormais célèbre figure condescendante vis-à-vis de l'organe officiel de la loi, Dupin fait la remarque suivante au préfet de police :

- Peut-être est-ce la simplicité même de la chose qui vous induit en erreur [...].
- Quel non-sens nous dites-vous là! Répliqua le préfet, en riant de bon cœur.
- Peut-être le mystère est-il un peu *trop* clair, dit Dupin.
- Oh! bonté du ciel! qui a jamais oui parler d'une idée pareille.
- Un peu *trop* évident¹⁶³.

Au lieu de procéder comme la police officielle et d'examiner au microscope

les bâtons de toutes les chaises, les jointures de toutes les pièces de l'ameublement, chacun des livres de la bibliothèque, tous les miroirs, les tapis, les planchers, Dupin se contente, quant à lui, de porter attention aux choses les plus évidentes et les plus ordinaires. Il retrouve donc la lettre dans un « misérable porte-cartes, orné de clinquant, et suspendu par un ruban bleu crasseux à un petit bouton de cuivre au-dessus du manteau de la cheminée¹⁶⁴ ».

¹⁶³ Edgar Allan Poe, « La lettre volée », *Histoires extraordinaires*, Paris, Bompiani, coll. « Classiques étrangers », 1996, p. 128.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 145.

En plus d'avoir été placée à un endroit tout à fait accessible, la lettre avait été volontairement abîmée et déchirée par le voleur, afin de lui donner la teneur d'un objet tout à fait trivial. On voit ici s'opposer une conception de résolution de problème orientée vers la découverte de ce qui nous est dissimulé selon une méthode unique, à la recherche en surface, parmi ce que nous avons à notre disposition, et selon la mise au point d'un protocole adapté à chaque circonstance. Cette astuce, explique Dupin à son acolyte, était vouée à déjouer l'approche des policiers caractérisée par la généralité et la croyance ultime en leurs moyens d'enquêter qui s'appliquent uniformément à tous les cas. Dupin explique que si le préfet s'était le moins penché sur le type singulier de personnalité à qui il avait affaire, il n'aurait sans doute pas eu autant de difficulté à résoudre l'énigme :

[S]i le préfet et toute sa bande se sont trompés si souvent, [...] c'est par une [...] non-appréciation de l'intelligence avec laquelle ils se mesurent. Ils ne voient que leurs propres idées ingénieuses; et, quand ils cherchent quelque chose de caché, ils ne pensent qu'aux moyens dont ils se seraient servis pour le cacher. [...] Ils ne varient pas leur système d'investigation [...] [et] ils exagèrent et poussent à outrance leurs vieilles routines; mais ils ne changent rien à leurs principes. [...] Cependant, ce fonctionnaire a été complètement mystifié; et la cause première, originelle de sa défaite, gît dans la supposition que le ministre est un fou, parce qu'il s'est fait une réputation de poète. Tous les fous sont poètes, — c'est la manière de voir du préfet¹⁶⁵.

Même si dans « La lettre volée » le plaidoyer en faveur d'une manière de penser moins routinière et moins fondée sur des principes fondamentaux s'avère quelque peu forcé — d'autant plus que ce genre d'idées a été exploité au point d'établir un lot de clichés narratifs et symboliques, particulièrement dans le récit policier — on reconnaît l'intérêt que certains aspects du récit de Poe représentent pour considérer la poésie, la littérature et plus généralement notre façon de se comporter avec le langage. En effet, ces aspects peuvent être remobilisés à la faveur d'une méthode de pensée *déflationniste*. Or, afin d'éviter « le maniérisme formel [et les] douceuses remontées de la petite musique de tête » (MH, 448) qui sont des marques d'une tendance à hypostasier la signification et à alimenter le pathos

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 139-140.

généralisé par le sentiment d'une occultation de sens, il est pertinent de se tourner, comme Poe le suggère dans « La lettre volée », vers les ressources qui sont à *notre portée*.

2.3 Clarté et confusion

Si, dans « La lettre volée », on comprend que le préfet a le mauvais rôle en comparaison du poète, celui-ci n'est pas d'emblée soustrait, sans aporie, à l'esprit conformiste, aux généralisations et à l'idéalisme. On peut aisément faire peser le soupçon sur les poètes et prendre en considération une remarque d'Emmanuel Hocquard dans laquelle l'écrivain diagnostique un attachement nostalgique à l'idée de la poésie comme « expression d'une essence transcendante, permanente et universelle » (*MH*, 24). Par cette attitude, les poètes se voient alors devenir les alter ego du préfet : ils « ne varient pas leur système d'investigation, qu'ils exagèrent et poussent à outrance leurs vieilles routines sans rien changer à leurs principes¹⁶⁶ ».

Si elle se définit notamment comme une attention portée aux enflures de la signification et comme une résistance à ces dernières, la visée littéraire procède d'un certain style d'enquête. Dans un texte consacré à Emmanuel Hocquard, Jean-Pierre Cometti pose à ce titre une question pertinente : « [A]-t-on jamais suffisamment prêté attention aux vertus philosophiques et poétiques des énigmes policières ? Les résolutions auxquelles s'efforcent les détectives [...] ne jouent-elles pas principalement sur les mots¹⁶⁷ ? » Mais, comme le suggère justement Christophe Hanna à propos d'Hocquard, « [c]hez le romantique Poe, la raison particulière du privé Dupin est représentée comme un trait de génie[,] [c]hez [Emmanuel] Hocquard, en revanche, la raison privée est simplement l'effet d'un très banal "malaise grammatical"¹⁶⁸ ».

¹⁶⁶ *Idem*.

¹⁶⁷ Jean-Pierre Cometti, « Emmanuel Hocquard et le rhinocéros de Wittgenstein », *Critique*, n° 735-736, août-septembre 2008, p. 670.

¹⁶⁸ Christophe Hanna, « Le modèle du privé », *dossier Emmanuel Hocquard, Cahier critique de poésie*, n° 3, Marseille, Farrago/Centre international de poésie Marseille, 2001, p. 34.

La tâche que se donne Hocquard consiste à détecter les associations d'idées fixes dans l'emploi de la langue pour ainsi en favoriser la dissolution; « quand un mot d'ordre est détecté comme tel, il commence à être désamorcé et à se dissoudre. » (GT) Il faut ainsi être attentif et éviter les fausses pistes, les dédoublements et les explications causales qui nous poussent « à réduire les choses à d'autres choses¹⁶⁹ ». Cette entreprise est celle d'une clarification et d'un démêlement de nos emplois du langage : « Au fil des ans, j'ai changé d'avis sur bien des sujets, mais je demeure convaincu que la poésie est, avant tout, une affaire d'organisation logique de la pensée. Ou, pour paraphraser Wittgenstein, que le "but de la [poésie] est la clarification logique de la pensée" » (MH, 22). Afin de poursuivre dans l'esprit de Wittgenstein, on peut dire que chez Hocquard, la littéralité est corrélative de la recherche d'un état de clarté qui n'est pas qu'un barème fixe pour évaluer le sens d'actions ultérieures. Au contraire, « la clarté, la transparence est à elle-même sa propre fin¹⁷⁰ ». Allant dans une direction similaire, Alferi affirme dans son traité *Chercher une phrase* que « la littérature tend à la clarté. Est clair ce qui se donne pour ce qu'il est. Mais tout se donne à nous par le langage. C'est donc le langage lui-même qui accède le plus directement à la clarté. » (CP, 57) Corrélative à la littéralité, la clarté implique une manière de transiger avec le langage qui ne soit empreinte d'aucune trace de représentationnalisme ou de correspondantisme. Ainsi, se voit poser la question du rapport entre la transparence et l'opacité du langage. Selon Alferi, il est erroné d'assigner au langage la tâche d'établir un rapport transparent au monde. Puisqu'« est clair ce qui se donne pour ce qu'il est », le langage n'est clair que dans son opacité, que dans la résistance qu'il offre à tout type de correspondance avec ce qui lui est extérieur :

est vraiment clair et il l'est seulement dans une mise en rythme singulière, dans une phrase. Mais la clarté ne fait-elle pas oublier cela même qui la produit, la phrase dans sa « transparence »? [...] Mais c'est que, justement, la phrase se déclare elle-même, déliée dans un rapport libre avec son dehors, donc sans rapport, sans transparence. Le rythme reste en disparaissant, non dans une transparence, une

¹⁶⁹ Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, § 34, note I.

¹⁷⁰ Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 59.

vision du dehors, mais au contraire dans une clarté opaque et résistante, une pure surface : dans l'impression (*Ibid.*, 62)

Il faut souligner que l'opacité n'est pas à envisager ici en terme d'autosuffisance comme une rupture de tout lien avec le monde. Elle est envisagée comme une surface qui met tout à notre disposition et qui ne dispose d'aucune profondeur où pourrait se dissimuler un quelconque contenu. L'étendue du langage procède d'une « mise en rythme » et est relative au déploiement d'une pensée en acte qui s'intègre au monde et le fabrique plutôt qu'elle ne le représente. La clarté n'est redevable qu'à la possibilité qu'a le langage de s'énoncer et de s'étendre, produisant ainsi la pensée : « la clarté d'une phrase est ce qu'il y a en elle de plus manifeste, elle s'offre à tous. La clarté est la capacité du langage à déployer, à mettre à plat ses propres possibilités : elle n'a lieu qu'en surface » (*Ibid.*, 58-59). Cette extension de la langue engendre alors un enchevêtrement de phrases qui forme un environnement langagier qui devient de plus en plus familier au fur et à mesure que les phrases sont répétées. C'est cet environnement qui contient les ressources utiles pour inventer de nouvelles phrases. Selon Alferi, « on ne peut chercher une phrase qu'au moyen d'autres phrases [...]. Une phrase est claire lorsqu'elle jette une clarté nouvelle sur des phrases usées dont elle réalise une possibilité commune » (*Ibid.*, 46, 60). Mais la condition de possibilité d'invention de phrases nouvelles et claires qu'est le réseau de phrases « usées » devient du même coup un élément qui impose une résistance; l'enchevêtrement peut être source de confusion dans la recherche d'une phrase. Comme le suggère Alferi, « la clarté n'a rien à voir avec la simplicité » (*Ibid.*, 61). Rechercher une phrase, c'est entrer dans l'enchevêtrement du langage pour y tirer certains fils usés qui pourront éventuellement être raccordés et servir à faire une nouvelle phrase. Chercher une phrase est un type d'enquête particulier, car aucun objet ne lui correspond si ce n'est le processus même de la recherche : « La possibilité d'une phrase consiste seulement dans le mouvement de sa recherche » (*Ibid.*, 48).

C'est dans un même esprit, mais d'une manière comique et particulièrement confondante que Mauche décrit comment des enquêteurs investiguant au sein d'un réseau de famille s'intègrent eux-mêmes aux familles, et deviennent ainsi leur propre objet. Plus précisément l'enquête ne concerne pas un objet qui serait extérieur à nous, mais se rapporte toujours à une série de processus interactifs au sein desquels nous agissons et nous pensons :

Les familles sont entièrement à la disposition dans l'intérêt des familles des enquêteurs auprès des familles le nombre des familiers étant limité à chaque foyer ouvrable ouvre le nombre de familiers à sa disposition auprès des enquêteurs limitant les possibilités heureusement en famille à enquêter mais a pour avantage d'introduire dans la famille un tiers enquêteur qui en cours d'enquête se familiarise au nombre ouvrable de familiers et quelque fois se considère dans l'enquête comme un tiers hors nomenclature tout à fait néanmoins susceptible d'être comme en famille (LP, 80).

Suivant un mouvement de pensée similaire, la méthode investigatrice d'Hocquard concerne sa situation dans le langage et dans les divers critères sociaux que ce dernier implique :

[i]l enquête pour élucider un certain nombre de questions actuelles. De quels Panurges est-il le mouton? De quels mots d'ordre consent-il à se faire incessamment l'échotier? À l'intérieur de quel type de territoires soigneusement contrôlés tourne-t-il en rond? Quelle sorte de grammaire gouverne ses pensées? (MH, 475)

C'est diversement que les trois auteurs veulent clarifier la pensée, au fil d'une recherche qui ne présuppose cependant aucune énigme préexistante à résoudre. Autrement dit, il n'y aurait aucune question qu'il faudrait impérativement poser. Corrélativement à la nature de l'énigme, il n'existe aucune réponse pré-existante qu'il s'agirait de découvrir. Investiguer dans le langage ne se fait que par la réorganisation des éléments qui engendrent la confusion. C'est donc se placer dans une situation « où les dés sont pipés de toutes parts » (MH, 288), où les embrouilles surviennent n'importe quand, dans des circonstances inattendues, et surtout, de façon répétée. Aucune méthode ne peut alors être prescrite pour éradiquer définitivement les blocages, les non-sens ou les abus de signification; les mots changent de visage trop fréquemment pour qu'une telle aspiration puisse être satisfaite. Une telle appréhension des choses ne prétend donc pas placer les acteurs à l'abri de leur propre duperie une fois pour toutes, car les difficultés, lorsqu'elles sont provisoirement écartées, peuvent évidemment revenir sous le même jour ou dans des circonstances totalement différentes, surtout avec « les petits mots ordinaires que tout le monde emploie sans y prêter vraiment attention. *Elle, toi, je*, par exemple. [...] [A]vec ces mots, nous sommes, *nous sommes au bord du vertige*, écrivait George Oppen. » (LC). Le vertige est cet emmêlement situationnel, la prise en compte d'une confusion subite. Or, Hocquard considère « ce vertige comme un commencement », comme l'établissement d'un point de coordonnée provisoire dans un terrain vague : « 7. Ça semble

sans issue. 8. Essayons de retrouver l'entrée. 9. Il fait noir. Ça semble sans entrée. 10. Et pourtant [...] nous sommes en plein dedans. Au milieu du monde ». (*Ibid.*) La question devient ainsi :

[c]omment fabriquer le concept jetable dont nous avons besoin pour résoudre tel problème précis de langage? [...] Chaque fois qu'on creuse une question, il y a un problème où l'on vient buter sur un problème de grammaire. Et ces problèmes, cas par cas, pour les résoudre, il faut poser les bonnes questions. [...] (*MH*, 278-279).

C'est dans la mesure où la méthode s'établit à même la recherche dans le langage et que l'objet de la recherche est le langage et ses interactions avec une diversité d'activités que l'on peut parler d'« expérience de langage ». Comme le dit Alferi, « La phrase invente une expérience » (*CP*, 41), elle ne fait pas que la relater.

2.4 L'« Enquêteur modeste »

Afin de mener ces « enquêtes grammaticales », Hocquard s'inspire de différentes méthodes glanées ici et là. Celles-ci permettront d'apporter des solutions au poids encombrant des explications et des fondements associés aux mythes poétiques, de mettre au point des alternatives qui devront être à la fois plus souples, plus inventives et plus attentives aux capacités et aux limites de nos outils conceptuels, outils qui ne concernent pas uniquement le poète ou le philosophe, mais qui convoquent tous les « secteurs d'activités » qui font usage du langage :

Au mur de mon bureau, j'ai une galerie de photos de mes détectives préférés : Montaigne, Deleuze, Reznikoff, Wittgenstein, Gertrude Stein, et Raymond Chandler. Descartes n'y figure pas et n'y figurera jamais. C'est toute la différence entre le héros de roman policier (Hercule Poirot) et de polar (Sam Spade). Ma méthode est celle d'un privé de roman noir : je ne cherche pas à faire éclater la vérité sur une table rase; je me contente d'essayer de débusquer des mensonges en enquêtant sur le langage tel qu'il existe¹⁷¹.

¹⁷¹ Éric Audinet, « Entretien avec Emmanuel Hocquard », *dossier Emmanuel Hocquard, op. cit.*, p. 8-9.

Hocquard éprouve pour la méthode cartésienne une aversion particulière car celle-ci a l'ambition de mettre au jour les fondements véritables de notre rapport au monde. Que ces fondements soient solidaires d'idées issues d'une représentation forgée par l'*ego*, conception qui a encore cours sous de multiples manifestations au sein de l'expression poétique, lui semble d'autant plus suspect. Comme Christophe Hanna le remarque, la méthode du privé qu'adopte Hocquard se distingue de deux modèles de pensée complémentaires qui tentent de circonscrire le domaine du savoir poétique. Il y a d'une part le modèle « synchronique » et d'autre part le modèle « diachronique » ou « prophétique » :

Le « modèle synchronique [...] qui est tributaire des oppositions classiques [selon lesquelles] [l]a science s'occupe des vérités dont l'utilité technique est approuvée [tandis que] la poésie elle, n'a affaire qu'aux vérités vraisemblables. Son domaine de pertinence sera le plaisir gratuit, la morale, la psychologie subjective (le secteur « sensible » du savoir). Le modèle diachronique ou « prophétique » [...] est le résultat d'une confusion délibérée, rendue particulièrement populaire par Rimbaud, entre l'idée platonicienne d'inspiration et celle d'intuition scientifique. Le poète, parce qu'il est « voyant » (et non simple observateur-expérimentateur) se considère comme le « suprême savant » [...]. « Enquêteur privé » est une fonction sociale provisoire et ponctuelle qu'un homme se donne pour faire valoir une forme d'activité qui lui est coutumière, mais normalement peu rentable [...]. La raison privée [...] est un principe d'articulation ou plutôt de connexion autre : hors habitude, hors induction, hors dialectique linéaire, hors « discussion ». [...] [Elle] se construit progressivement par l'exercice [...] par des expérimentations situationnelles¹⁷².

Bien qu'il travaille en « privé » et à son propre compte, sa « compatibilité avec l'organisation publique, sa complémentarité amicale avec la rationalité commune de la raison technique¹⁷³ » ne font pas de doute, « car s'il reste de type "complémentaire" il n'est plus totalement "exclusif"¹⁷⁴ ». Cela ne signifie pas pour autant qu'il est subordonné à une quelconque structure sociale sur laquelle ses actions n'auraient aucune influence : « Le privé n'est pas le "flic" : l'activité qu'il mène ne se recommande d'aucune instance supérieure dont

¹⁷² Christophe Hanna, « Le modèle du privé », *op. cit.*, p. 32, 33 et 35.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷⁴ *Idem.*

il se justifierait; il ne peut pas être davantage le « représentant d'une discipline¹⁷⁵ ». Conséquemment, la partition dont le milieu poétique se réclame éveille chez Hocquard les pires soupçons, car elle semble abuser du concept de « privé » qui se manifeste par la délimitation d'un domaine privilégié fondé sur la distinction de principe entre l'intérieur et l'extérieur, le privé et le public, le rationnel et le sensible, divisions qui exercent la plupart du temps une force persuasive sur nos façons de penser.

C'est dans *Un privé à Tanger* qu'Hocquard fait mention de l'« attorney général » L.J. Wittgenstein; entouré de Raymond Chandler et de Charles Reznikoff, Wittgenstein se retrouve dans un rêve d'Hocquard à qui il rappelle ceci avec autorité : « Tâchez de bien vous enfoncer dans le crâne qu'une enquête ça n'a jamais été autre chose qu'un processus logique d'élucidation » (PT, qc) Insistant sur l'approche investigatrice du philosophe, Hocquard ne manque pas de rappeler « l'intérêt que Wittgenstein a pu porter aux polars américains¹⁷⁶ » (MH, 288). C'est d'ailleurs simultanément qu'Hocquard a découvert les écrits de Raymond Chandler et de Wittgenstein et qu'il a pu en apprécier une certaine affinité :

Cette coïncidence m'a permis de constater qu'il existe entre eux de nombreux points communs. D'abord les problèmes d'investigation et d'élucidation, sur des chemins pleins d'embûches et de fausses pistes. Mais ils partagent surtout la même « méthode négative » pour mener leurs enquêtes respectives, l'un dans le dédale du langage ordinaire, l'autre dans les bas-fonds des villes californiennes (GT).

Bien que le polar présente une esthétique qui n'est pas dénuée de tout code et de tout cliché, c'est-à-dire de toute grammaire « pré-réglée », Hocquard y remarque tout de même les qualités d'une écriture franche et dépourvue de

tralalas, d'effets de manche, de sur-langue, de minauderies, d'intimidation, bref pas de littérature. Droit au but, avec le langage de tous les jours, le langage ordinaire,

¹⁷⁵ Jean-Pierre Cometti, « Le rhinocéros de Wittgenstein », *op. cit.*, p. 671.

¹⁷⁶ L'anecdote veut que le philosophe encourageait ses étudiants à arrêter de lire la revue *Mind* pour plutôt lire des romans policiers. Il était d'avis, tout comme à propos des westerns qu'il allait voir au cinéma pour se détendre, que ce type de productions donnaient plus à penser, à travers la variété de cas et de situations qu'elles offraient, que la philosophie qui tendait toujours à s'établir comme système abstrait et désincarné de notre vie.

celui de tout le monde “ à la hauteur où l’on est. Et l’on y est pas monté sur des échasses ou sur une échelle mais simplement debout sur ces pieds”. (*MH, ibid.*)

Pour le dire à la façon du sociologue Isaac Joseph, Hocquard, tout comme Alferi et Mauche, que l’on peut associer aux considérations que l’on vient d’exposer, adopte l’attitude de l’« enquêteur modeste¹⁷⁷ ». L’objet de son investigation devient la possibilité d’usages des outils qui sont convoqués pour mettre au point un dispositif expérimental. Mais la reconnaissance des ressources ordinaires ne constitue pas un repli vers une zone de confort qui marquerait du même coup une division par rapport à une réalité intangible; l’enquêteur modeste insiste plutôt sur le fait que le réaménagement et la révision des ressources ordinaires potentialisent toutes les possibilités de sens sans que celles-ci soient prédéterminées et sans postuler l’existence d’un domaine immuable du sens. Ce qui suppose une « disposition à regarder, c’est-à-dire précisément le fait de ne pas poser d’exigences préalables¹⁷⁸ » et de renoncer à « la figure de l’enquêteur souverain, soucieux de résoudre les problèmes bien posés à l’aide de principes bien formés suivant la méthode bien conçue¹⁷⁹ ». La tâche de l’« enquêteur modeste », n’est donc pas de « chercher à énoncer [d]es vérités, mais de débusquer [d]es erreurs et de mettre en évidence [d]es absurdités » (*MH*, 285) qu’il rectifiera par la mise au point d’un dispositif langagier précis.

Dans la critique du scepticisme cartésien qu’ils ont diversement menée, Wittgenstein et Peirce notaient l’aporie que représentait la volonté de rendre effectif le doute au-delà de nos croyances les plus instaurées, et ce, d’une manière *a priori*¹⁸⁰. Émettre par principe un doute

¹⁷⁷ Isaac Joseph, « L’athlète moral et l’enquêteur modeste. Parcours du pragmatisme », dans Bruno Karsenti et Louis Quéré (dir.), *La croyance et l’enquête*, Paris, Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « Raisons pratiques » 2004.

¹⁷⁸ Jean-Yves Mondon, « L’éthique et les expériences de pensée », *Europe*, n° 906, octobre 2004, p. 168.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁸⁰ « Il est clair que rien hors de la sphère de nos connaissances ne peut être l’objet de nos investigations, car ce que n’atteint pas notre esprit ne peut être motif d’effort mental. » (Charles Sanders Peirce, « Comment se fixe la croyance », *Œuvres philosophiques I. Pragmatisme et pragmatisme*, Paris, Cerf, 2002, p. 223)

non fondé engendrerait la quête d'un fondement marqué par la régression infinie. Conséquemment, le doute qui s'installe dans nos habitudes ne peut être radical, car l'enquête qui s'ensuit doit prendre appui sur une partie des croyances qui subsistent ou qui ne sont pas ébranlées :

Au doute cartésien, Peirce oppose le *doute vivant*, celui dont l'irritation commande la recherche, laquelle a pour unique objet de fixer une opinion. Avec des accents parfois proche du futur Wittgenstein, Peirce insiste sur ce que le doute présente d'irritant, non sans en souligner les conséquences au regard d'une juste conception de la preuve¹⁸¹.

En effet, Peirce explique que le doute correspond notamment à « une sorte d'insatisfaction face à deux propositions incompatibles¹⁸² ». Il en parle également en terme d'affection. Le doute est « une irritation », « un état de malaise et d'insatisfaction dont on cherche, en luttant, à se libérer pour atteindre l'état de croyance¹⁸³ ». Localisé et ayant une durée finie, le doute « nous stimule à l'action jusqu'à ce qu'il ait été détruit¹⁸⁴ ». Cette action est assurée par l'enquête dont « le seul but [...] est d'établir une opinion. On peut croire que ce n'est pas assez pour nous, et que nous cherchons non pas seulement une opinion, mais une opinion vraie. Sitôt qu'on atteint une ferme croyance, qu'elle soit vraie ou fausse, on est entièrement satisfait¹⁸⁵ ». Puisqu'il procède d'une dynamique intermittente, le doute vivant permet d'initier une enquête dont les enjeux sont caractérisés par une certaine modestie quant à l'horizon de recherche qui est visé, modestie qui s'apparente à un « frein » imposé aux ambitions d'éclaircissement redevables à l'enquête. Comme le suggère Hocquard, « [é]crire c'est aussi savoir, à tout moment, s'arrêter » (*MH*, 31). Ce frein, qui caractérise la recherche, n'est toutefois pas synonyme d'un nivellement vers le bas ou d'une privation de moyen qui garantirait le juste partage entre le nu et le superflu. Il vient plutôt mettre de l'avant le

¹⁸¹ Jean-Pierre Cometti, *Qu'est-ce que le pragmatisme*, op. cit., p. 85.

¹⁸² Charles Sanders Peirce, « Comment se fixe la croyance », op. cit., p. 231.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 222.

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ Charles Sanders Peirce, « Comment se fixe la croyance », op. cit., p. 223.

dynamisme et la variabilité d'effets possibles de nos ressources symboliques ordinaires ainsi que leur capacité de s'adapter à une infinité de contextes. Ces derniers suffisent d'ailleurs à convenir du jeu à jouer, à déterminer les règles qui lui conviennent et à projeter des solutions qui fournissent un seuil de satisfaction acceptable. Ce n'est qu'en contextualisant le doute et l'effet pratique escompté de l'enquête qu'on se garde des prétentions, des déterminismes et des confusions relatifs à une visée totalisante et que l'on évite d'avoir recours à diverses entités pour répondre à une interrogation. En raison des conditions qui en orientent le déploiement, l'enquête se conçoit en terme d'*expérience*, une expérience non pas empirique qui donne autorité à la sensibilité privée, mais expérience dont le matériau et l'objet deviennent le langage, les pratiques et les croyances. On peut même parler d'expérimentations pour lesquelles les protocoles se définissent non pas avant et indépendamment des opérations, mais au fur et à mesure que celles-ci provoquent des résultats.

Joëlle Zask explique que c'est d'après cette dynamique entre l'habitude et le doute, d'après notre aptitude à déplacer, à redistribuer différentes ressources, afin de répondre à une interrogation ou pour mettre au point une solution à un problème, que Dewey définissait entre autres l'expérience :

comme la *liaison* entre subir et agir, entre endurer l'impact du milieu et réorienter sa conduite en fonction du trouble (ou du doute) éventuel que fait naître cet impact. [...] L'expérience apparaît donc comme le point de rencontre autour duquel les caractères du milieu et les traits de l'être vivant peuvent être redistribués. [...] L'expérimentation désigne le cours que suit une activité à l'égard à la fois des expériences et de celles qui sont visées ou anticipées. Les expériences consécutives deviennent objets les unes des autres : telle est la condition d'une enquête¹⁸⁶.

C'est par l'expérimentation que l'on met au point un moyen de résoudre une situation problématique. On peut mentionner que c'est à ce titre que Peirce a fait de l'abduction le mouvement de pensée incontournable de l'enquête. En tant que capacité à entrevoir de nouvelles solutions, l'abduction est relative à nos habitudes d'action qui en forment l'arrière-

¹⁸⁶ Joëlle Zask, « Introduction à l'édition française », John Dewey, *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 27, 28 et 29.

plan, la potentialité ainsi que la fin. Le caractère faillible qu'implique une telle conception doit davantage être conçu comme une vertu plutôt qu'un handicap, car elle autorise la modification de certaines façons de comprendre les choses sans qu'on se heurte à aucunes contrainte liée aux fondements. Si l'enquête d'inspiration pragmatiste vise alors à rétablir une régularité dans l'action et à abolir un doute circonstanciel, elle ne cherche pas pour autant à fixer le sens commun, mais à engendrer une faculté d'adaptation à une diversité de circonstances. En effet, la régularité doit être appréhendée comme une disposition à agir, à comprendre et à signifier d'après des signes disponibles à tous, qui doivent être activés de manière contextuelle afin de mettre au point un sens qui convient à la situation. Or, si le pragmatisme est concerné par le faillibilisme et la révision de nos manières de faire, ceux-ci sont entrevus d'un bon œil, car ils demeurent coextensifs à la mise au point de solutions qui donnent une place prédominante à l'invention, devenant solidaire d'une attitude *expérimentale*.

Cette manière de penser s'accomplit à partir de divers procédés, montés de toutes pièces, et mis en application d'une manière située, jamais à partir d'un point de vue extérieur ni en suivant des critères généraux d'intervention. La signification ne dépend pas, comme c'est le cas à propos des opérations fondées exclusivement sur la fonction indexicale, d'un fonctionnement causal. Elle se fabrique grâce à l'accumulation et à la mise en relation d'indices « d'un type particulier » (*LC*). Autrement dit, ces indices n'incarnent pas la trace qui témoignerait de l'existence d'un tout auquel ils appartiennent et auquel il faudrait les rattacher pour qu'ils puissent prendre pleinement leur sens. Leur fonctionnement relève plutôt du « mode potentiel », de la mise au point de connexions probables:

7. Les événements ne s'y enchaînent pas en vue d'une démonstration convaincante, comme dans ces proses où les phrases se suivent jusqu'au C.Q.F.D final.
8. Il n'y a rien à démontrer. Il s'agit seulement de voir quelque chose que, pour l'instant, on ne voit pas encore.
9. Le système des énoncés ne fonctionne pas non plus comme un puzzle, où les pièces sont mélangées, mais leurs connexions prédéterminées. Dans un puzzle, il s'agit simplement de faire s'emboîter les morceaux selon cet ordre préétabli. [...]
11. Un énoncé serait plutôt cette sorte d'indice dont parle L.J.W. à propos des souvenirs et des rêves : *un fragment qui nous impressionne fortement, au point que*

nous nous mettons en quête d'une explication ou d'un ensemble de connexions.
(LC. Hocquard souligne.)

Cet exercice de connexion d'énoncés doit être associé à la mise de l'avant d'un réseau d'aspects pertinents ou d'outils qui nous aident à formuler une réponse convenable à une question posée plutôt qu'à la révélation d'un sens latent. Autrement dit, une solution se fabrique plutôt qu'elle ne se découvre. La littéralité procède ainsi d'un exercice de formulation d'hypothèses qui indiquent comment le langage « usagé » pourrait se comporter à nouveau : « – Que contient le dossier? – Cher Monsieur Möbius, le dossier est vide. C'est pour le remplir que nous vous engageons. » (LC) À des lieues du mythe du démiurge qui fascine par sa faculté à créer à partir du néant, Hocquard, Alferi et Mauche s'appliquent, comme des copistes, à déposer des segments langagiers dont l'exigence de compréhension s'en tient à ce qui est écrit et à l'environnement plus ou moins flou auquel prennent part les mots. Ils tentent d'en éprouver les usages dans de nouveaux contextes sans chercher à établir le sens en fonction d'une source antérieure. Si on avait fait appel à eux pour enquêter sur l'affaire de la lettre volée, au lieu de tenter de retrouver l'original, ils en auraient tout simplement produit une nouvelle version.

2.5 Enquête et cheminement de pensée

Donnant forme à un espace qui n'est soumis à aucune structure et à une temporalité qui n'impose aucune tâche particulière à accomplir, leurs expériences concernent ce qu'on peut appeler les « frontières du sens » : sur quel type de démarcations pouvons-nous nous fier pour établir les critères du sens? Comment rendre plus flexible la tâche de nos douaniers conceptuels dont la tendance à surtaxer certains usages parvient à nous convaincre de l'existence de régions plus précieuses du langage? Si leur pratique est faite d'interrogations et de tentatives d'éclaircissement, celles-ci ne se manifestent pas sous le signe d'une quête ontologique du sens ou d'une volonté de découverte, mais plutôt en suivant les exigences d'une enquête pratique de nos usages symboliques dans divers environnements, qui suggère l'invention de solutions à divers problèmes relatifs au langage, et ce, à partir de ressources qui nous sont propres et accessibles. La description que donne Didier Arnaudet de son propre livre, intitulé *Les périphéries du large*, contribue à cerner l'entreprise d'Hocquard :

C'est une nuée d'images. Elle n'occupe pas un territoire préétabli où il serait aisé de la situer mais elle élabore au fur et à mesure son champ d'action, ses règles d'investigation.

Son évolution ne se présente pas comme une progression narrative, mais comme une constellation d'informations, de scènes, de temps, qui convoque une infinité de questions, sans prétention à les résoudre.

Il n'est pas inutile de dire qu'elle creuse, occupe, engorge, puis engendre différentes formes de brusques sorties vers le large¹⁸⁷.

Un repérage dans cette « constellation d'informations » implique une façon de manœuvrer dans ce territoire qui, pour parler comme Antonia Soulez à propos de Wittgenstein, adopte la dynamique du « jeu logodaedalique » qui consiste en une « déambulation non programmée à travers une série de paysages incomplètement donnés, dont l'esquisse propose des situations inédites¹⁸⁸ ». Le cheminement de pensée est fait de tracés aux frontières mouvantes, dont l'articulation résulte de la connexion provisoire d'une diversité de matériaux :

La grammaire du langage est comme la géographie d'un pays pour lequel on disposerait seulement de fragments de cartes isolés, et que le philosophe n'a donc qu'un moyen de « repérer les connexions » et d'accéder à une vue synoptique : parcourir en tout sens ce pays en revenant sans cesse sur ses pas — en un mot : la répétition¹⁸⁹.

Les « expériences de langage » prennent la forme d'une exploration, autant au sens d'un *examen* du langage, d'une recherche, que d'un *cheminement* au sein de ce dernier. Elles procèdent d'efforts soutenus, itératifs et situés, qui ne visent ni la réforme complète du langage ni l'établissement de nouvelles règles qui définiraient un paradigme général et extérieur à nos façons habituelles de faire du sens. Or cette entreprise de critique des

¹⁸⁷ Didier Arnaudet, *Les périphéries du large*, Bordeaux, Le bleu du ciel, 2008, quatrième de couverture.

¹⁸⁸ Antonia Soulez, *Comment écrivent les philosophes*, op. cit., p. 30.

¹⁸⁹ Élisabeth Rigal, « Avant-propos », Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 9. Dans un esprit semblable, le philosophe remarque qu'« [o]n peut considérer notre langage comme une ville ancienne, comme un labyrinthe fait de ruelles et de petites places, de maisons anciennes et de maisons neuves, et d'autres que l'on a agrandies à différentes époques, le tout environné d'une multitude de nouveaux faubourgs avec leurs rues tracées de façon rectiligne et régulière, et bordées de maisons uniformes ». (Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 18).

habitudes langagières devient un projet d'arpentage de la pensée. C'est entre autres à la dimension exploratrice de l'*Enquête*¹⁹⁰ d'Hérodote qu'il est permis de penser, dans la mesure où celle-ci implique des considérations d'ordre géographique, qu'elle rend compte de l'aménagement des frontières d'un territoire et qu'elle met de l'avant une façon de concevoir le monde qui n'est pas étrangère au mouvement de la pensée. En vertu du cheminement qu'Hocquard suggère, la littéralité ne constitue ni le point de départ d'une interrogation, ni la réponse à une question. Elle « n'est pas une question, mais entourée de questions » (*TS*, livre II, II) ou autrement dit une affaire tentaculaire formée « des tas de petits espaces juxtaposés [qui] chantent autour des points » (*ibid.*) et qui continue de se poser lorsqu'un problème relatif à la signification surgit. Dès lors, on pourrait dire que la littéralité exige une recherche continue de solutions, une vigilance constante envers les pièges que la littérature, la poésie et par conséquent le langage peuvent tendre.

Cette façon de concevoir les choses a certainement quelque chose à voir avec la résolution qu'Edgar Allan Poe, dans *l'Homme des foules*, fait prendre au convalescent à propos du passant qu'il a entrepris de suivre: « Il serait vain de le suivre; car je n'apprendrai rien de plus de lui ni de ses actions ». C'est en ce sens que l'on peut dire que les gestes, les performances langagières et les pensées qui prennent part à une forme de vie — « Lever les yeux, sourire, dire "Bonjour", se/Tourner, se pencher, prendre le pain » (*TS*, XX) — n'ont qu'un sens littéral; ils ne dissimulent aucune autre part qu'il faudrait dévoiler afin de pleinement les comprendre. Constituant le corps de notre forme de vie, ce n'est qu'à la lumière du vaste réseau d'action qu'elles forment et de la place qu'elles y prennent, que les manières d'agir et de penser prennent un sens. Cette façon d'investiguer se fait toujours à partir du milieu; on peut plutôt parler de cadres d'interrogation situés et successifs qui sont interreliés de diverses façons. Ces « sorties vers le large » permettent à l'« enquêteur grammatical » d'occuper un terrain indéterminé, exportant des techniques et certains éléments d'une démarche intellectuelle hors des domaines strictement criminel, poétique et

¹⁹⁰ Hérodote, *L'enquête*, 2 vol., Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1985, 1990.

littéraire. Hocquard est « quelqu'un du dehors. [Il] ne supporte pas d'être enfermé entre quatre murs¹⁹¹ ».

On peut affirmer que tout comme chez Wittgenstein, les problèmes que diagnostiquent Hocquard, Alferi et Mauche sont « de la forme : "Je ne m'y retrouve pas"¹⁹² ». En ce qui a trait à notre façon de se comporter vis-à-vis du langage, Wittgenstein remarque que « le fait fondamental est que nous établissons des règles, une technique pour un jeu, et qu'ensuite, quand nous suivons ces règles, les choses ne se passent pas comme nous l'avions supposé; que par conséquent, nous sommes pour ainsi dire empêtrés dans nos propres règles¹⁹³. » La forme de raisonnement qui se déploie pour remédier à cet empêchement procède par projection d'une pluralité de situations linguistiques. Elle est davantage exploratoire et « mêle indissolublement avancées et doutes, remarques philosophiques et agacements ponctuels suscités par la difficulté de l'expression¹⁹⁴ ». Les avancées ne suivent aucune canalisation privilégiée à l'issue de laquelle une pensée devient « ce qu'il fallait démontrer ». Cette sorte de recherche « n'est pas celle d'un sens originel ou originaire, mais est tributaire d'une détermination particulière de la signification¹⁹⁵ », d'une activation *située* rendue possible par diverses tentatives de connexions conceptuelles. On comprend alors mieux la teneur de la remarque de Wittgenstein placée en exergue de ce chapitre (« Le langage est un labyrinthe. Venant d'une direction, tu reconnais ton chemin. Mais que tu arrives au même endroit en venant d'une autre direction et tu ne sauras plus où tu es »). Mais du même coup, le labyrinthe ne semble pas rendre totalement justice à la pensée wittgensteinienne. Si le réseau des usages et de leurs règles forment ce que Clément Rosset appelle une « confusion de chemin », celle-ci

¹⁹¹ Didier Arnaudet, *Les périphéries du large*, op. cit., p. 64.

¹⁹² Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 123.

¹⁹³ *Ibid.*, § 125.

¹⁹⁴ Élise Marrou, *De la certitude. Wittgenstein*, Paris, Ellipses, 2006, p. 12.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 10.

est très différente de ce qui se passe dans un labyrinthe. [...] Dans le labyrinthe il y a un sens, plus ou moins introuvable et invisible, mais dont l'existence est certaine : sont donnés de multiples itinéraires dont un seul, ou quelques rares, sont les bons, les autres ne menant nulle part. [...] [Le labyrinthe est] un lieu où le sens se révèle en se recélant, un temple du sens, et un temple pour initiés, car le sens y est à la fois présent et voilé. [...] on sait le goût moderne pour les jeux du sens d'ordre labyrintique : disparition du sens là où on le guettait, réapparition du sens là où on ne l'attendait pas, fausse communication entre éléments voisins et homogènes, communications véritables entre éléments lointains et disparates¹⁹⁶.

La logique qui participe du modèle labyrintique est en effet causale et rétrospective; le sens y est conçu comme une clé à retrouver, qui permettra à qui la découvrira de s'extirper hors de la tromperie qui le tenait captif et de rejoindre un domaine de significations essentielles. Bien que Wittgenstein n'admette aucunement l'existence d'une voie privilégiée qui puisse nous conduire à un état du sens extérieur et indépendant de ce qui engendre les confusions et en dépit de ce que sa démarche se dissocie d'une conception moderniste du sens, il n'en vient pas à reconnaître, comme le fait Rosset, la valeur supérieure de « l'insignifiance ». Pour Wittgenstein, l'insignifiance consiste plutôt à vouloir, hors de toute attention à l'égard d'une situation pratique, stipuler quoi que ce soit sur les conditions fondamentales de notre rapport significatif au monde. Or, entre dire qu'il n'y a qu'un chemin qui mène au sens et dire qu'il n'y en a aucun compte tenu de l'insignifiance constitutive du réel, il y a au moins une autre façon d'appréhender les choses, qui consiste à penser que l'on peut ouvrir divers chemins en réaménageant les ressources dont on dispose pour inventer une solution, mettre au point une signification.

Pour Hocquard, il s'agit d'arpenter un anneau de Möbius, ou, comme le dit Clément Rosset, une « confusion de chemins¹⁹⁷ » où il n'y a pas lieu de vouloir découvrir la clé d'une énigme, mais où il convient de se repérer momentanément ou de trouver une solution pour se sortir du pétrin. Les qualités de cette « bande passante », à laquelle Hocquard se réfère souvent, devient une figure adéquate de la dynamique littérale que l'auteur adopte et indique les conditions d'emploi du langage auxquelles il se prête. D'abord, à cause de sa réversibilité,

¹⁹⁶ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 17-18.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

le ruban de Möbius laisse entendre que ni le monde, ni le langage n'a préséance sur l'autre. Entérinant le refus d'une conception « correspondantiste » ou « représentationaliste », cette conception du rapport entre le monde et le langage est l'objet d'une interaction plutôt que d'un processus d'identification. Les mots occupent toujours les choses et les choses, les mots. N'ayant à cet effet ni d'endroit ni d'envers identifiable *a priori*, le ruban de Möbius n'est muni d'aucun système de coordonnées fixes qui nous aide à s'y repérer.

Ce caractère de « non-orientation » constitue un écho à l'allusion que fait Hocquard, après Claude Royet-Journoud, de la notion d'entropie. Dans ce contexte, l'entropie évoque la non-prédictibilité des rapports entre les choses et l'absence de toute articulation essentielle et stable, idée à laquelle est associée une certaine conception plutôt relâchée et fertile du « désordre » :

Petit, j'étais désordonné [...]. Ma mère me disait que le désordre dans ma chambre était à l'image du désordre dans ma tête. Et elle avait raison. [...] En dépit de mes efforts pour mettre de l'ordre dans ma tête *via* ma chambre, je ne suis jamais arrivé à rien parce que je ne parvenais pas à concevoir un principe d'ordre satisfaisant. Et j'abandonnai. Je regarde maintenant mon désordre comme un *penchant*. Ou un besoin (MH, 10-11).

Mettre de l'ordre dans sa chambre ou dans sa tête, c'est comme construire des phrases. C'est une affaire de raccordements. C'est parvenir à raccorder entre eux de petits morceaux d'espaces-langage voisins. Disons des mots ou des groupes de mots (et, avec les mots, n'oublions pas que ce sont des pensées, des idées qui sont en jeu.) (GT)

Si chez Hocquard le cheminement de pensée s'apparente au « bonheur qu'on peut éprouver à découvrir une ville qu'on ne connaissait pas, [bonheur qui] s'évapore jusqu'à disparaître au fur et à mesure qu'on s'y repère et qu'on y prend des habitudes » (MH, 378), l'attitude qu'adopte une bonne part du milieu poétique contribue à l'évanouissement du bonheur que procure la visite. Pour Hocquard, la poésie est emblématique d'une idée qu'il a récemment développée à partir d'une conférence de Robert Smithson¹⁹⁸, celle des « ruines à rebours ». Il faut ici comprendre la ruine comme un état des choses « qui ignore les

¹⁹⁸ « En 1972, Robert Smithson avait donné, à l'Université d'Utah, une conférence sous forme de diaporama commenté, visite guidée de l'*Hôtel Palenque* » (RR, 9).

mouvements des situations pratiques » (RR, 14) et qui tient « lieu d'invariants locatifs » (*Ibid.*, 15). La ruine à rebours est « une ruine par anticipation » tel « un immeuble en construction ou même simplement un projet » (*Ibid.*, 14) qui, sans subir l'épreuve du temps, actualisent d'emblée ce caractère unifiant, homogène, voire mortifère. Comme Hocquard le suggère, la « ruine à rebours » est « un vrai problème d'architecture, mais aussi un problème de grammaire » (*Ibid.*, 15) qui, pourrait-on dire, prend la forme d'une spéculation abusive alimentée par les professionnels et les gardiens de la poésie¹⁹⁹. Ceux-ci, comme « les fabricants de guides touristiques, les auteurs de monographies savantes, les historiens [...] et les guides professionnels » (MH, 381), procèdent selon « la méthode idéaliste ou méthode platonicienne » qui

repose sur le principe des Idées simples. Il y a, dans un ciel intelligible, hors de notre portée, un certain nombre de notions pures et universelles [...]. Tout ce que nous permettent d'appréhender du monde nos facultés sensorielles et intellectuelles n'a d'existence que pour autant que cela participe de ces Idées essentielles [...]. L'outil par excellence du promeneur idéaliste est le plan. Il lui permet de contrôler la situation, en répondant à tout moment aux trois questions fondamentales : D'où viens-je? Où suis-je? Où vais-je? [...] La méthode idéaliste exerce en fait un inflexible et incessant contrôle sur les idées et le langage. Sa devise est mieux vaut souffrir que se réjouir (*Ibid.*).

Si on adopte cette approche idéaliste, tout s'appréhende selon des déterminations convenues, « pour peu que vous ayez accès au principe de causalité » (*Ibid.*), principe qui mène toujours à conclure que « [b]ien entendu, cela devait arriver ainsi. Alors qu'on devrait penser : cela peut être arrivé ainsi, ou de quantité d'autres façons²⁰⁰ » (*Ibid.*, 464). Mais la peur de se retrouver dans un quartier louche mène à vouloir enrayner l'imprévisibilité et à dessiner un

¹⁹⁹ Hocquard cite Thomas Bernhard, qui, d'une manière beaucoup plus radicale, s'en prend à la saturation du sens : « Il accusait les gens du bâtiment sans exception de défigurer et de détruire la surface du globe. [...] Il s'était un jour écrié : *Toute construction qui est aujourd'hui bâtie par les spécialistes du bâtiment est un crime!* » (RR, 42-43). On reconnaît là un trait d'esprit qui caractérisait la modernité viennoise, notamment l'intransigeance d'« Ornement et crime » d'Adolf Loos.

²⁰⁰ Hocquard cite Wittgenstein. Cette évocation de l'« idéalisme touristique » propose un écho à l'exemple que Wittgenstein donnait à propos des « gens qui demandent sans cesse pourquoi » qu'il associait aux « touristes plongés dans leur *Baedeker* au pied d'un édifice et qui, à force de lire l'histoire de sa fondation [étaient] empêchés de le voir tout simplement » (Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, op. cit., p. 102).

espace de pensées dont les régions sont clairement établies, et où tout ce qu'il y a à voir et à savoir ainsi que les tracés pour y parvenir sont conséquemment prévus. C'est ainsi qu'il faut entendre Hocquard lorsqu'il remarque que « [s]ouvent les lettres s'ouvrent/ sur d'étranges souhaits : j'espère que tout se passe comme/vous l'aviez prévu » (*IV*, 15) Pour Hocquard ce type d'appréhension générale et totale des choses procède d'un « modèle cartographique ». Saturé de signes et de sens, le plan y devient « la transposition d'une réalité abstraite (le terrain) à une fiction concrète (sa représentation). Autrement dit, une métaphore. Mais cette métaphore a ceci de particulier qu'elle offre des garanties concernant la vérité qu'elle est censée charrier; c'est une métaphore chiffrée. » (*PT*, 52) La carte sert d'exemplification aux privilèges et aux vertus que détient la métaphore en poésie. S'il est censé combler l'incapacité du langage ordinaire à atteindre le réel, on pourrait cependant objecter que le régime métaphorique s'établit malgré tout comme une duplication de l'effet de dédoublement. Sorte de métalangage imagé, la métaphore déteindrait le pouvoir de mettre au jour certaines valeurs essentielles, faculté qui reconduit pourtant une conception métaphysique ou platonicienne du monde :

La littérature en général et la poésie en particulier échappent-elles au modèle cartographique? [...] [L]a réponse est non. La littérature y obéit comme le reste. [...] [L]e texte littéraire se donne dans un écart de sens ou de langue. C'est cet écart qui fait fiction. Fiction feinte, si j'ose dire, puisqu'en se donnant pour telle la représentation littéraire ne se propose finalement pas autre chose que de renforcer le modèle dont elle prétend s'écarter, attestant ainsi, fût-ce a contrario, la même réalité sous-jacente qui, sous ses multiples déguisements, relève toujours d'un discours véridique et moral sur l'homme [...]. Et force nous est de reconnaître que la poésie, en raison même de sa situation privilégiée à l'intérieur du champ littéraire, agit le plus souvent dans le même sens, avec une efficacité à laquelle on ne rendra jamais suffisamment justice, et qui mérite bien et méritera longtemps encore la paire de claques du *Mécrivain*. Mais comment échapper au naturalisme inhérent à toute représentation? Comment sortir de l'hypocrisie moraliste qu'implique l'espace géographique? (*PT*, 53)

Les questions et les constats qui précèdent ne sont certainement pas inédits. Ce dernier passage montre qu'Hocquard n'était pas étranger à l'« odeur du temps ». En effet, la volonté de passer de la « représentation » à la « présentation » (*MH*, 480) ou encore de la « démonstration » à la « monstration » (*PT*, 54) rejoignent certaines préoccupations emblématiques de ce qu'on aura appelé la modernité et la post-modernité. Pour tenter de trouver une issue à cette problématique, Hocquard mettra en pratique une des activités qu'il

privilégie conjointement à l'enquête grammaticale, à savoir l'aménagement de territoires; il creusera des bassins et des canaux, édifiera des cabanes et des maisons de verre, dressera des barrages, visitera des villes de banlieue, tout en cultivant des haies. Ses nombreuses allusions à l'organisation de l'espace et à la façon de l'occuper témoignent en effet de leur importance quant à la conception de la littéralité qu'il entretient. S'il tente d'établir une certaine cartographie du sens et de la pensée, il ignore toutefois « les repères fixes du jardinage grammatical à la française » (*MH*, 246), emprunte les « chemin[s] de traverse [et] remet implicitement en question les limites du territoire qu'il[s] fen[dent] par le milieu » (*ibid.*). L'exploration que poursuit Hocquard éprouve ainsi la dynamique d'un espace « qui n'est pas celui mesurable et bordé de frontières, mais un espace où se fait l'expérience de la démesure et du flou de toute frontière²⁰¹ », ce que la haie ou la lisière permet de figurer en ce qu'elle se distingue de la frontière ou de la limite : « Une lisière est une bande, une liste, une marge entre deux milieux de nature différente, qui participe des deux sans se confondre pour autant avec eux. La lisière possède son autonomie, sa vie propre, sa spécificité. La lisière d'une forêt. Une haie » (*Ibid.*, 245). Hocquard ne travaille donc pas à dresser un plan cartésien, dont les différentes coordonnées s'établissent en fonction d'un point d'origine, d'un degré zéro. Son travail d'enquêteur-aménageur commence là où il se trouve, sans que les données en amont aient préséance ou indiquent un ordre des choses à respecter. Sa démarche se nourrit à ce titre de l'absence de coordonnées que fournissent la carte de l'*Île au trésor*, la carte de l'océan de Lewis Carroll dans *La chasse au Snark* ou encore les anciennes cartes du monde où « il restait quelques taches blanches, qui signalaient les rares zones encore inexplorées²⁰² » (*MH*, 402).

²⁰¹ James Petterson, « Ni frontière, ni limite. *Ma Haie* d'Emmanuel Hocquard », *op. cit.*, p. 100.

²⁰² Voir à ce sujet Philippe Vasset, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, 144 p. Ce livre se veut un rapport d'investigation qui relate l'exploration, par Vasset, de divers sites parisiens qui sont signalés par des taches blanches sur les cartes topographiques de la ville.

CHAPITRE 3

LE TOURNANT PRAGMATISTE DE LA POÉSIE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

3.1 L'influence anglo-saxonne

Compte tenu des considérations précédentes, il convient de se demander plus avant quelle est la pertinence de convoquer la philosophie de Wittgenstein, et plus largement l'esprit pragmatiste, dans une étude sur la littérature française contemporaine. L'influence qu'ont eue sur Hocquard la démarche investigatrice de Wittgenstein, de Raymond Chandler et la pratique d'écriture de Charles reznikoff témoigne de la marque que la culture anglo-saxonne a laissée sur la poésie française contemporaine, notamment chez Alferi et Mauche.

L'intérêt de Pierre Alferi pour la culture anglo-saxonne se manifeste en premier lieu par la thèse qu'il a consacrée au philosophe médiéval Guillaume d'Ockham²⁰³ qui, comme on le sait, plaidait en faveur d'un refus de la multiplication d'entités, refusait tout universalisme, raisons pour lesquelles il a ensuite vu son nom attribué au célèbre rasoir, qui avait pour tâche, selon W.O. Quine, de « raser la barbe de Platon ». Alferi nous explique que selon Ockham,

il faut penser tout étant [...] — toute chose, toute réalité — comme une singularité absolue. La singularité ne marque pas seulement un aspect des étants tels qu'ils se donnent extérieurement, par exemple à nos sensations. Elle n'est pas non plus le résultat d'un processus secret, d'une « individuation ». Elle ne dérive de rien. Tout ce qui est de l'étant lui appartient, le constitue ou lui arrive, est d'emblée singulier. Le singulier est l'absolu même, seul fond des choses, coïncidence de chaque étant avec lui-même. [...] Il faut donc penser en deçà ou au-delà de tout arrière-monde

²⁰³ Pierre Alferi, *Guillaume d'Ockham. Le singulier*. Paris, Éditions de Minuit, 1989. Si cette étude d'Ockham nous mène à nous interroger sur l'influence particulière que la sémiotique d'Ockham a pu avoir sur la pratique littéraire d'Alferi, cela exigerait qu'on se penche plus avant sur la pensée du philosophe médiéval, tâche à laquelle nous ne pouvons nous consacrer dans ce cadre. Nous ne nous en tiendrons donc qu'à certaines considérations générales qui sont pertinentes pour notre propos.

essentiel, au-delà même de toute différence ontologique. La seule « ontologie » légitime sera minimaliste : un discours sur l'étant en tant que singulier²⁰⁴.

Sans que par la suite elles deviennent totalement étrangères à ses préoccupations, Alferi délaisse les questions proprement philosophiques pour se tourner vers la théorie poétique. C'est au sein d'un projet mené par Hocquard, « Un bureau sur l'Atlantique », qu'il traduit entre autres *Un objectif et deux autres essais*²⁰⁵ de Louis Zukofsky, qui traite de l'approche des objectivistes américains. Éric Pesty va même jusqu'à dire que le « premier livre de poésie de Pierre Alferi, *Les allures naturelles*, est [...] une application concrète de la conception de Zukofsky dans ces essais²⁰⁶ ». Tout comme Guillaume d'Ockham qui mena une des entreprises philosophiques et logiques les plus rébarbatives envers les universaux, les objectivistes, par leur conception du poème comme entité concrète et singulière — comme objectivation — par leur souci pour la clarté et leur méfiance envers le « flou artistique » participent d'un soupçon envers la spéculation métaphysique. Par ailleurs, Hocquard attire notre attention sur une remarque de Zukofsky qui, plutôt que de suggérer une conception du sens comme quelque chose à trouver, indique que les mots prennent une signification que « s'il y a assez en vous pour faire quelque chose » des mots (*ibid.*). Cette considération pour le « faire », pour la pratique, fait évidemment résonner un des préceptes de l'esprit pragmatiste.

Mais de Guillaume d'Ockham au pragmatisme, en passant par les objectivistes et Wittgenstein, il n'est évidemment pas possible de réduire la culture anglo-saxonne à une mouvance générale. On peut plutôt parler d'un trafic d'influences complexe dans lequel se sont retrouvés les auteurs qui nous concernent, ceux-ci ayant été indirectement et diversement marqués par ce qu'on a appelé le « tournant linguistique ». L'intérêt pour la littérature américaine et pour un philosophe comme Wittgenstein a certainement contribué à détourner

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 8-9.

²⁰⁵ Louis Zukofsky, *Un objectif & deux autres essais*, traduit de l'américain par Pierre Alferi, Éditions Royaumont, Coll. « Un bureau sur l'Atlantique », 1989.

²⁰⁶ Éric Pesty, « Pas un geste inutile/pas un qui ne soit libre », *op. cit.*, p. 618.

l'attention pour la question de l'être vers celle du « faire », favorisant ainsi un certain « tournant pragmatiste » en poésie française.

C'est au milieu de cette circulation d'idées qu'Emmanuel Hocquard se retrouvera lorsqu'il initie le projet de traduction « Un bureau sur l'Atlantique²⁰⁷ » dans le cadre duquel il pensera la « traduction comme réflexion et extension du domaine de la langue²⁰⁸ ». Pour reprendre le titre de l'étude d'Abigail Lang qui fait référence à un passage du *Commanditaire*, la traduction est « une partie de billard au-dessus de l'Atlantique » au cours de laquelle l'auteur pratique son « jeu de bande » et ses *rétros* (LC). Les effets de réflexion, de retour, de rebond ne sont pas recherchés pour favoriser l'établissement d'une équivalence d'un texte à traduire. Pour Hocquard, « on ne passe jamais d'une langue à une autre. [...] Quand on traduit, on est, on reste entre deux langues » (MH, 523). Il « ne s'agit pas d'avoir une image juste et objective de l'autre rive, comme le formule Abigail Lang, mais d'y percevoir et d'en rapporter des techniques qui puissent faire avancer sa propre écriture²⁰⁹ ». Pour Hocquard, la traduction sera d'abord et avant tout « une plate-forme d'observation et de réflexion offshore » qui favorise l'investissement d'« un espace inexploré, inoccupé, un espace sans sujet » (Ibid., 523). S'il traduit les textes de plusieurs poètes américains, c'est surtout afin de

combler, de manière significative, le retard que nous avons pris, en France, en ce qui concernait au moins la fraction la plus vive de la poésie américaine récente et même très récente (celle qu'on pourrait qualifier d'« expérimentale », non pas au

²⁰⁷ L'intérêt d'Hocquard pour la poésie américaine contemporaine transparaît notamment dans les efforts qu'il a mis afin de mieux la faire connaître aux lecteurs français. Il s'illustre notamment par la création, en 1989, des éditions *Un bureau sur l'Atlantique* où, en collaboration avec le centre de poésie et de traduction de la *Fondation Royaumont*, sont parus divers ouvrages poétiques américains (George Oppen, Keith et Rosemarie Waldrop, Ray DiPalma). Cette collaboration, maintenant terminée, a donné lieu à de nombreux séminaires de traduction collective. Hocquard a aussi dirigé, avec Claude Royet-Journoud, deux anthologies de poésie américaine.

²⁰⁸ Abigail Lang, « Emmanuel Hocquard/Michael palmer : Une partie de billard sur l'Atlantique », *Revue française d'études américaines*, vol. I, n° 115, 2008, p. 80.

²⁰⁹ Ibid., p. 84-85.

sens dépréciatif français, mais au sens où Bernadette Mayer parle d'*expériences*²¹⁰ ; et surtout de permettre à des poètes français de pouvoir prendre en compte les aspects radicalement novateurs de ces écritures (*Ibid.*, 517).

Pour Hocquard, la traduction est donc une occasion d'opérer un écart par rapport à sa propre langue. Ces œuvres poétiques offrent une grande flexibilité, redevable à l'abandon de certains privilèges que la poésie française s'attribue :

Ce qui m'intéresse chez bon nombre de nos homologues américains, c'est la souplesse, l'inventivité, voire l'insolence des rapports qu'ils entretiennent avec leur langue, sur les plans politique, intellectuel et formel — les trois domaines relevant, chez eux, d'une approche globale ou simultanée. Nous, Français, restons toujours plus ou moins handicapés par le boulet des traditions et l'image aristocratique de la Poésie comme genre noble. La poésie américaine, je ne la prends pas comme un modèle mais comme un exemple. [...] [J]'envie l'aisance des Américains dans leur façon de travailler, les pieds sur terre et non « perchés sur des échasses ». (*Ibid.*, 283)

Une auteure comme Joan Retallack, dont le livre *Memnoir*²¹¹ est paru dans « Un bureau sur l'atlantique » et qui s'est notamment intéressée à John Cage et à l'importance de Gertrude Stein dans la modernité artistique — Stein demeure une influence importante pour plusieurs auteurs français contemporains²¹² — a su, comme Meyer, mettre de l'avant l'intérêt des « expériences de langage » et pour une conception des mots comme motifs d'action entre autres par son livre *How to do things with words*. Reprenant le titre du célèbre ouvrage d'Austin qui est à l'origine des théories sur la dimension performative du langage ordinaire, Retallack montre comment on peut manipuler les mots et fabriquer du sens avec le langage

²¹⁰ On peut lire *Experiments list and Journal Ideas* http://www.writing.upenn.edu/library/Mayer-Bernadette_Experiments.html

²¹¹ Joan Retallack, *Memnoir*, Bordeaux/Marseille, Un bureau sur l'Atlantique/cipM, 2004.

²¹² À ce sujet, voir Jean-François Chassay et Éric Giraud, *Contemporanéité de Gertrude Stein. Comment lire, traduire et écrire Gertrude Stein aujourd'hui*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2011, 193 p. Sans doute est-il pertinent de rappeler qu'avant de se vouer à sa pratique d'écriture, Stein a suivi les cours de psychologie de William James, une des figures majeures, avec Peirce et Dewey, du « premier » pragmatisme.

ordinaire sans se contraindre aux cadres conventionnels auxquels nous convie le plus souvent Austin dans ses exemples²¹³.

C'est notamment en raison de l'intérêt de plusieurs auteurs français pour la poésie et la littérature expérimentales américaines que la pensée de Wittgenstein est devenue importante pour eux. Compte tenu d'une certaine proximité culturelle et de la nature des questions que ceux-ci se posaient, les travaux de Wittgenstein sur le langage et sur l'esthétique ont été marquants pour un certain nombre d'auteurs²¹⁴, mais surtout pour des plasticiens qui poursuivaient les recherches associées aux problématiques de la modernité esthétique. Jean-Pierre Cometti rapporte à ce titre que John Cage pensait que «la lecture de Wittgenstein était l'une de celles qui permettaient le mieux de comprendre l'héritage de Duchamp²¹⁵». Autrement, un artiste comme Joseph Kosuth, que nous avons déjà convoqué, d'ailleurs mentionné par Hocquard, s'est fortement approprié les travaux de Wittgenstein, notamment dans ses *Investigations* et dans son manifeste *Art After Philosophy* dans lequel il tente de rattacher sa conception tautologique et analytique de l'art avec certaines idées phares du *Tractatus* et des *Recherches philosophiques*. Par ailleurs, c'est en étant principalement concerné par l'art contemporain et son tournant conceptuel que Mauche a commencé à écrire :

comme pour de nombreux auteurs de ma génération, l'art contemporain a été ce «grand dehors» qui nous a donné l'impression que beaucoup de choses étaient possibles, qu'il était soudain envisageable ainsi de transférer des attitudes, des formes, des techniques, des projets (en ce qui me concerne surtout des attitudes peut-être) (E).

²¹³ Signalons que Joan Retallack a étudié la philosophie avec G.E.M. Anscombe qui elle-même fut étudiante, exécutrice testamentaire et traductrice de Wittgenstein. C'est en ce sens qu'on parle d'un trafic d'influences où celles-ci s'exercent par contamination, à travers des cas intermédiaires.

²¹⁴ Pour comprendre le rôle que Wittgenstein a joué dans la littérature et la poésie américaine d'avant-garde, lire Marjorie Perloff, *Wittgenstein Ladder. The Strangeness of the Ordinary*, Chicago, Chicago University Press, 1996.

²¹⁵ Jean-Pierre Cometti, *La maison de Wittgenstein*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998, p. 156.

Restée imperméable jusqu'à très récemment à la philosophie analytique en général, la France a dû attendre les années 1970 — malgré la traduction du *Tractatus* en 1961 — pour que la pensée de Wittgenstein y soit modestement introduite, grâce aux efforts de Jacques Bouveresse notamment. Dans le milieu littéraire et poétique, on peut mentionner l'analyse fondatrice signée par Henri Meschonnic en 1978²¹⁶. Dans un texte intitulé *Wittgenstein, un ami qui vous veut du bien*, Mauche témoigne justement de la « relation amicale » qui perdure depuis les années 1970 entre le philosophe et certains poètes. Relatant que Wittgenstein avait anonymement légué son important héritage paternel entre autres à Goerg Trakl qui n'a pu toucher sa part étant décédé entre temps, Mauche affirme qu'on

ne peut s'empêcher d'estimer que cette somme en quelque sorte continue anachroniquement à circuler; et puisque Wittgenstein n'est plus à même de servir directement de sponsor, sa vie, son œuvre, sa démarche constituent une banque centrale émettrice de valeurs. Aussi même à notre insu probablement nous enrichit-il sans que nous le sachions, que nous le lisions ou non, à distance, étant l'ami inconnu — Wittgenstein avait tenu à conserver l'anonymat de ce don (*WA*).

Sans que la pensée de Wittgenstein nous soit devenue aussi habituelle que Mauche le laisse entendre, elle demeure certes une « banque centrale » de ressources dont on peut tirer profit quant à l'étude d'une production littéraire qui se réclame du philosophe, ou du moins le convoque directement ou indirectement. Mais outre le texte qu'il consacre au philosophe, et mise à part quelques citations trafiquées ou détournées que l'on retrouve ici et là dans ces textes, Mauche ne mentionne pas explicitement le philosophe. Quant à Alferi, il définit la voix comme un « tressage » dont le fonctionnement évoque, sans qu'il y soit fait référence, la manière dont Wittgenstein définissait les airs de famille. Constitutive de l'invention des phrases, la voix relève

de la syntaxe au sens large, c'est-à-dire du rythme : construction, mais aussi, traits lexicaux, rhétoriques, sémantiques. Et la tresse se forme bien par leur reprise et leur altération d'une phrase à l'autre : échos de telle tournure, de tel trope, de tel tronçon d'une série associative dans l'appel régulier de tel mot par tel autre, etc. Pourtant, ce tressage ne suppose aucune forme qui soit commune à toutes les phrases ou s'impose comme leur seul agencement possible; (Un texte est plus qu'une longue phrase ou une grande forme, car dans l'agencement de ces phrases, son idiome se

²¹⁶ Henri Meschonnic, *Poésie sans réponse. Pour la poésie V*, Paris, Gallimard, 1978.

donne toujours comme capable de produire d'autres agencements et d'autres phrases). C'est pourquoi il n'y pas d'échantillon représentatif de la voix. La tresse qui la définit est sans modèle. [...] une voix écrite se pose seulement dans une variété irréductible de tons, de tours de vitesses. [...] Elle est la même comme une corde est la même, sans qu'un seul fil la parcoure de bout en bout (*CP*, 67-68).

Hocquard, quant à lui, est tout à fait explicite sur sa grande appréciation de Wittgenstein; il cite fréquemment certaines de ses remarques pour appuyer ses propos davantage « réflexifs » et en redécoupe d'autres afin d'en faire des « élégies ». C'est en raison de son attitude déflationniste et de sa méthode de travail qui sait allier une considération pour la variété des cas à un certain humour qu'Hocquard éprouve une sympathie pour un acteur d'un champ de pratique qui, nous dit-il, lui est « totalement étranger²¹⁷ ». C'est en des termes très semblables qu'il parle des écrivains américains et de Wittgenstein, chez qui il remarque la même souplesse, la même inventivité et la même insolence. Caractéristique d'une approche anti-disciplinaire cette attitude corrobore la volonté d'Hocquard de se situer en position de hors-jeu poétique, afin de considérer l'ensemble du langage ordinaire. Or, il dira à propos de Wittgenstein qu'on

a bien l'impression, en le lisant, qu'il navigue plutôt entre les disciplines (les mathématiques, la linguistique, la philosophie, la logique, la musique, la littérature, la peinture, l'architecture, la mécanique, etc.) sans chercher pour autant à fonder une nouvelle discipline. Ce qui est fascinant, c'est comment il frôle, longe, survole, effleure, utilise les questions de grammaire du langage ordinaire (logique non disciplinaire) dans cette langue inégalable qui est la sienne, bien plus sidérante à mes yeux que celle du plus merveilleux des écrivains. C'est ce qui fait de Wittgenstein un grand humoriste doublé d'un penseur exemplaire. L'un n'allant pas sans l'autre (*MH*, 432).

Pour poursuivre l'analogie avec Wittgenstein, la littéralité chez Hocquard ne participe plus d'une manière de penser qui s'accommode du monde « tel qu'il l'a trouvé », mais s'inscrit plutôt, comme on le verra, dans une pensée de l'usage. S'affirmant comme une « variante du geste moderne du prélèvement des objets ordinaires²¹⁸ », l'écriture d'Hocquard

²¹⁷ <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-84682-445-3>, consulté le 31 mai 2012.

²¹⁸ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale », *op. cit.*, p. 310.

démontre qu'il n'y a rien de moins *readymade* qu'un *readymade*. Dans une perspective qui prend en considération l'habitude et l'ordinaire, le langage et les objets trouvent leur signification dans leurs usages et leur fonctionnement au sein d'un environnement où les habitudes constitutives sont constamment recomposées et où rien n'est donné: « “[...] savoir/quoi faire des nappes quand/elles deviennent des tableaux/revient à se demander à quoi/servent les tableaux” [...] Un couteau à huîtres peut servir/à mettre au jour les fissures/d'un plafond avant de reboucher/à l'enduit » (IV, 43-44). Ces propos reprennent ceux de Marcel Duchamp qui suggérait de se « servir d'un Rembrandt comme planche à repasser²¹⁹ » ainsi que ceux de Goodman qui s'interroge sur ce qu'impliquerait le fait d'utiliser un Rembrandt « pour boucher une vitre cassée ou pour s'abriter²²⁰ ». Est associée à ce cas de figure la question désormais célèbre posée par Goodman : « quand y a-t-il art? », question qui invite à se pencher sur la variété de procédés et le mode de fonctionnement qui peuvent être mobilisés dans les œuvres d'art, davantage que sur la quête du statut ontologique qu'implique la question « qu'est-ce que l'art ? ».

Mais entre le wittgensteinisme scrupuleux et ascétique et les recours à sa pensée qui s'expliquent aussi bien par un enthousiasme pour le « mythe Wittgenstein » que par l'obsession de trouver des justifications théoriques à une entreprise, y a-t-il une manière de lire et d'utiliser judicieusement et pertinemment les écrits de Wittgenstein? Si c'est le cas, quels en seraient les critères? La remarque plutôt amusante que Mauche émet à propos du don que fait Wittgenstein à différents écrivains fait en quelque sorte écho à ce que suggère Christiane Chauviré dans un de ses derniers livres sur le philosophe: « Plus que jamais, donc, il nous faut nous poser la question, non de l'héritage laissé par Wittgenstein — il est immense —, mais de la bonne façon, pour nous, d'en hériter²²¹ ». À la manière de Zukofsky, Hocquard pourrait demander « quoi faire avec ça ». Mauche, lui, pose cette question : « que partagent, pourtant issus d'histoires et de parcours nationaux forts distants, d'une part le

²¹⁹ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 49.

²²⁰ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, op. cit., p. 101.

²²¹ Christiane Chauviré, *Wittgenstein en héritage. Philosophie de l'esprit, épistémologie, pragmatisme*, Paris, Éditions Kimé, 2010, qc.

wittgensteinisme thérapeutique viennois et de l'autre les poétismes français rescapés des années 60, au sortir de cette lente sortie du surréalisme? » (*WA*) Cette question impose que l'on s'interroge sur les rapports entre la poésie et la philosophie. Ainsi, « comment des propositions philosophiques peuvent-elles être des leviers pour la création/réflexion poétique? » (*Ibid.*) Cette question immémoriale s'avère complexe et d'autant plus intéressante dans la mesure où l'on tente de saisir ici les corrélations entre le travail d'un philosophe qui entendait contrer la majorité des présupposés de la discipline philosophique et des poètes qui témoignent d'une méfiance envers la poésie, quitte à vouloir en sortir. Mais

le poète, étant poète, poétise-t-il tout alors sur son passage? Ou bien alors comment ces poètes [...] métamorphosent-ils la prose de Wittgenstein en ce quelque chose de réflexif et pratique, meilleur que de la poésie, car débarrassé des tares et spécificités inhérentes au genre : poétisme, lyrisme, ringardise (*Ibid.*).

N'y aurait-il pas une façon de convoquer Wittgenstein qui puisse aider à sortir de cette conception de la négativité, autrement dit de la libérer de son poids ontologique et métaphysique, qui se définit par un acharnement à saisir le réel malgré son caractère ineffable? Cette façon de concevoir les choses entretient certains présupposés, fait perdurer une façon somme toute traditionnelle de se représenter le réel et s'enferme dans une complaisance envers l'impossible. À ce titre, Jérôme Mauche se demande s'il n'y aurait pas « un tic wittgensteinien auquel la poésie française a pu échapper, ne serait-ce que pour se dégager de cet autre surplomb qu'aurait été par ricochet là aussi un certain blanchotisme » (*WA*).

Bien qu'elle soit à quelques reprises mentionnées dans ses écrits, la poésie, contrairement à la musique, fournit chez Wittgenstein, peu d'exemples quant à l'éclaircissement de la question de la compréhension. Elle semble néanmoins, si on suit le philosophe, constituer une pratique langagière exemplaire. En effet, dans le mouvement de sa critique de la tâche philosophique, Wittgenstein affirme ceci : « Je crois avoir bien saisi dans son ensemble ma position à l'égard de la philosophie, quand j'ai dit : La philosophie, on devrait, au fond, ne l'écrire qu'en poèmes [...]. » Devant cette remarque pour le moins imprécise, Jean-Pierre Cometti nous met en garde contre la confusion qu'elle peut entraîner :

Wittgenstein, en suggérant que la "philosophie devrait s'écrire en poèmes", n'entend probablement pas apparenter *stricto sensu* la philosophie à la poésie, ni à voir dans la poésie la véritable philosophie. [...] La seule chose qu'on puisse dire est que Wittgenstein accordait une grande importance à la composition de ses pensées, que la fiction [...] joue un rôle dans sa philosophie, et qu'il ne visait nullement la constitution d'une théorie ou d'une doctrine. [P]our lui, la philosophie se pratiquait dans la *Dichtung*, c'est-à-dire dans un certain art de la *composition*, peut-être plus que l'*argumentation*²²².

Si le philosophe ne reconnaissait pas l'existence d'un savoir proprement esthétique, il est alors peu concevable qu'il ait identifié un langage ou un objet poétique particulier. Or, la production de remarques comme modalité d'écriture permet de cerner, d'une façon vague, mais non moins évocatrice, une « poétique wittgensteinienne », au sens d'une organisation spécifique du travail de pensée, qui doit s'accomplir d'après une capacité à jouer une grande diversité de « jeux de langage ». Comme le mentionne Charles Travis,

Wittgenstein représente l'usage [...] du langage comme étant, d'une façon importante, créatif. Nous sommes familiers avec certaines façons de déployer les mots qui les font s'engager dans le monde, ou s'y appliquer. Quand nous en avons besoin, nous construisons, ou trouvons, ou parvenons à d'autres façons de déployer les mots, liés aux usages familiers, de telles sortes que ces nouveaux usages deviennent aussi des façons de parler de ce dont les mots sont censés parler. Nous ne parvenons jamais à une saisie de la signification telle que, voyant ce que les mots utilisés en une occasion signifient, et cherchant à savoir si les choses sont telles qu'on les décrit, il ne nous reste rien d'autre à faire qu'à nous tourner vers le monde pour essayer de détecter la présence ou l'absence précisément de ce dont parlent les mots en signifiant ce qu'il signifient [...]. La connaissance de ce que signifient les mots ne nous place jamais en cette position, puisqu'il n'y a tout simplement rien de tel à savoir sur ce que signifient les mots²²³.

L'esthétique relève, chez Wittgenstein, plus précisément d'une manière de faire, de penser « à travers les expériences spécifiques du praticien et du critique, et en aucun cas par le biais de *théories* philosophiques. En quoi il représente, d'une certaine manière, l'antithèse

²²² Note de Jean-Pierre Cometti dans Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, p. 181.

²²³ Charles Travis, *Les liaisons ordinaires. Wittgenstein sur la pensée et le monde*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2003, p. 39.

exacte de Kant²²⁴ ». Pour le philosophe, « l'art communique avec l'ensemble de nos jeux de langage », plaidant pour une conception holistique du langage et contre une manière particulariste de concevoir l'esthétique. Cette manière de concevoir les choses démontre qu'il traitait de l'art et de l'esthétique de la même manière qu'il approchait les autres problèmes philosophiques et indique également que du *Tractatus* aux *Recherches philosophiques*, il se désiste de « rechercher [aux problèmes philosophiques] une issue *par le haut* » pour lui opposer la pertinence « d'une recherche orientée vers la reconnaissance de *l'ordinaire*, c'est-à-dire [...] de l'usage, compris comme le seul horizon à partir duquel nous puissions penser ce qui appartient à notre forme de vie²²⁵ ». La place particulière, mais tout de même importante qu'a pris l'esthétique dans le parcours philosophique de Wittgenstein est tout à fait à l'image du rapport qu'entretient Wittgenstein avec la discipline philosophique à laquelle il n'associait aucun objet de savoir particulier. À l'instar de la philosophie, l'enjeu relatif à l'esthétique est moins de trouver ce sur quoi elle se fonde ou d'identifier les objets particuliers qui la concernent que de s'attarder au réseau complexe de jeux de langage et de conduites que l'on y attache. C'est suivant le même esprit que le philosophe confia « un jour à Drury qu'il voulait que sa philosophie soit « business-like », qu'il faisait de la philosophie « to get something done » et que c'était son métier de destituer les propriétaires incapables qui exploitent des immeubles sordides²²⁶ ».

Un philosophe comme John Dewey nous invite également à considérer l'art à la lumière de la totalité de nos expériences. Il semble même que pour ce dernier, l'expérience de l'art permet d'offrir le point de vue le plus juste sur toute forme d'expérience, ou du moins, y met en valeur la présence et le rôle important qu'y jouent les procédés et les jugements d'ordre esthétique. Bien que l'argumentaire de Dewey peut parfois trahir un certain élan organiciste, elle ne parvient pas à masquer complètement la critique qu'il fait à l'endroit d'une conception

²²⁴ Jacques Bouveresse, *Wittgenstein : La rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 14.

²²⁵ Jean-Pierre Cometti, *La maison de Wittgenstein*, op. cit., p. 5.

²²⁶ Jacques Bouveresse, *Wittgenstein : La rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, op. cit., p. 15.

de l'expérience de l'art comme « chose éthérée » et comme forme de savoir spécifique. La pensée résolument anti-correspondantiste du philosophe américain se traduit par une méfiance acharnée envers la fétichisation des œuvres d'art qui a tendance à confirmer, d'une part, qu'une œuvre d'art est un transit vers des objets, un concept, ou des idées qui lui sont indépendantes, comme le « réel » et d'autre part, que l'art jouit d'un statut autonome par rapport à d'autres pratiques et aux manifestations plus fréquentes et ordinaires de la vie. Dans l'« art comme expérience », Dewey veut ainsi

montrer que les *théories* qui isolent l'art et l'appréciation qu'on en a en les plaçant dans un monde à part, coupé de tout autre mode d'expérience, ne sont pas inhérentes à son contenu même mais apparaissent en raison de diverses conditions que l'on peut spécifier. Ces conditions, enchâssées comme elles sont dans des institutions et des modes de vie, ont un certain impact parce qu'elles agissent d'une façon aussi inconsciente. [...] [L]a nature du problème [...] est de rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence. Ce n'est pas avec des louanges à l'intention de l'art ou par un intérêt exclusif porté immédiatement aux grandes œuvres d'art [...] que l'on favorisera la compréhension. [...] Cette compréhension [...] ne peut être atteinte que par un détour, par un retour à l'expérience que l'on a du cours ordinaire ou banal des choses, pour découvrir la qualité esthétique que possède une telle expérience²²⁷.

C'est pour des raisons comparables à celles de Wittgenstein et de Dewey qu'Hocquard s'identifie au locataire, car il ne sent pas que lui revient la tâche de préserver un savoir que d'autres se sont approprié et encore moins de restaurer ce qui, par la force des choses, tombe en désuétude. Hocquard signale par ailleurs le paradoxe qui réside entre le statut qu'à la poésie en tant que terrain de ce « Monopoly des connaissances » (MH, 432) et la prétention au sens commun :

[C]'est que l'humanisme (qui est par définition à vocation mondialiste) est aussi fondamentalement disciplinaire. L'espace-temps universel-continu du savoir est découpé en territoires spécialisés [...] Ce cadastre s'appuie sur la grammaire sujet-verbe-objet ou grammaire d'auteurs ou de propriétaires. (*ibid.*)

Pour opposer le type de tâche qui s'applique à défaire les nœuds au sein d'éléments immanents à nos pratiques, à une autre qui vise à atteindre un état plus noble des choses,

²²⁷ John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010, p. 40.

Hocquard rapporte que la poète russe Anna Akhmatova se plaignait qu'un poète devait travailler « sur un matériau si difficile : la parole... Vraiment, rendez-vous compte, le poète doit travailler avec les mêmes mots dont se servent les gens pour s'inviter à prendre le thé. » (*Ibid.*, 241) À quoi Hocquard répond :

Je trouve cette remarque désobligeante envers les buveurs de thé. Personnellement je n'aime pas le thé mais il ne me viendrait pas à l'esprit de reprocher à ceux qui en boivent d'utiliser les mêmes mots que ceux dont je me sers pour écrire. [...] Et si on renonçait, vraiment, à vouloir « donner un sens plus pur au mot de la tribu ». (*Ibid.*)

À défaut de boire du thé, Hocquard entreprend une « cure de polars » afin de s'immuniser contre les appréhensions idéalistes et les soi-disant vertus de la poésie, ou, pourrait-on dire, pour se refaire une santé linguistique. Cette attitude suggère que « [n]otre langage ordinaire [...] est le lieu où porter jusqu'à l'épuisement notre attention, et non un quelconque métalangage²²⁸ ».

3.2 L'ordinaire

Comme Guillaume le Blanc le remarque :

Il peut être tentant de conférer à la vie ordinaire la valeur d'une identité première à laquelle il faudrait faire retour pour mieux garantir la pertinence de toute réflexion, comme s'il s'agissait là d'un sol pour l'ensemble de nos expériences, de nos pratiques, de nos façons de parler. La vie ordinaire ainsi comprise serait une vie non encore qualifiée et dont l'identité serait à préserver à tout prix contre toutes les qualifications abusives. À imaginer la vie ordinaire de la sorte, on est amené à la confondre avec la vie nue, qui se donnerait comme l'exception, une anomalie sauvage²²⁹ [...].

Dans le même ordre d'idées, il ne faut pas confondre l'ordinaire avec une fascination pour la métaphysique de la quotidienneté selon laquelle la grandeur des choses se retrouve dans leur infinité. Une attention à l'endroit de l'ordinaire n'implique pas non plus d'accorder

²²⁸ Claude Moureau-Bondy, « Aux pisans! », *dossier Emmanuel Hocquard*, *op. cit.*, p. 51 (Moureau-Bondy souligne).

²²⁹ Guillaume le Blanc, *Vie ordinaires, vie précaires*, *op. cit.*, p. 29.

un privilège à la culture dite populaire pour la débarrasser de ses complexes vis-à-vis de la culture savante. Il ne s'agit pas non plus d'établir un rapport authentique au monde à travers une résilience, un appauvrissement volontaire. L'ordinaire n'est donc pas un objet, un état pour lequel on entreprend une quête, puisque, pourrait-on dire, nous en bénéficions déjà, nous y sommes totalement immergés : « Tout ce qui ne nous frappe pas nous donne-t-il une impression d'insignifiance? L'ordinaire nous donne-t-il toujours l'impression de l'ordinaire²³⁰? ». C'est en ce sens que Wittgenstein remarquait que « [l]es aspects des choses les plus importants pour nous sont cachés du fait de leur simplicité et de leur banalité. (On peut ne pas remarquer quelque chose — parce qu'on l'a toujours sous les yeux). Les véritables fondements de sa recherche ne frappent pas du tout un homme²³¹. » Hocquard fait écho à cette remarque de Wittgenstein en affirmant que « [l]a littéralité est éblouissante » (CL, 182-183), relativement à la sensation de la proximité et de l'immédiateté du monde et du langage. Comme l'exprime Hocquard, « [p]ersonne n'a besoin de s'interroger sur le concept de bleu pour comprendre ce que veut dire bleu » (IV, qc). À peu près tout le monde le sait, de manière automatique. Ce n'est pas l'atteinte d'un supposé sens authentique ou conventionnel de « bleu » qui permettra d'en saisir la signification, mais plutôt la capacité de cerner l'impact de l'usage de ce mot au sein d'une forme de vie et de ses circonstances variées. Si une pensée de la littéralité se développe d'une manière solidaire à l'ordinaire et comme contrepartie aux mythes de la signification et aux surenchères du sens qui peuvent nous embarrasser, elle ne doit pas être considérée à l'image de ce qu'elle tente de contrer, c'est-à-dire comme un paradigme supplémentaire, comme la recherche d'un fondement de nos actes.

C'est un appel en faveur d'une prise de conscience (une Politique) de l'existence de nos critères dans notre perception ou notre connaissance du quotidien. Mais ces deux énoncés ne seraient contradictoires que si nous étions oublieux de l'appel d'Emmanuel Hocquard et de Wittgenstein au quotidien, si nous étions oublieux de ce que l'ordinaire a et lui seul, le pouvoir de déplacer l'ordinaire. [...] [C]'est dans

²³⁰ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 600.

²³¹ *Ibid.*, § 129.

l'examen critique de la grammaire de mon langage ordinaire — dans la grammaire à venir de mon langage public et privé — que se constituent mes formes de vie²³².

On peut ainsi considérer l'ordinaire comme un lot de ressources qui nous sont immédiates, en filigrane de nos expériences et suffisamment riches et variées pour nous permettre de suggérer une panoplie de manières de considérer les choses. L'écriture se nourrit de ce qui nous entoure quotidiennement, voire obstinément. *Électuaire du discount* est un titre qui permet de figurer une des principales conditions de cette « thérapie langagière » qui s'effectue par la reconnaissance de l'ordinaire comme champ d'action, dans l'utilisation des ressources qui nous sont les plus immédiates. Puisque les cas de figure que Mauche suggère dans son *Électuaire* détournent une série de façons d'agir et de penser le plus souvent pauvres, pathétiques et dérisoires, l'auteur montre qu'il est erroné de croire qu'elles n'ont aucune valeur, que rien ne peut en être tiré et qu'il faut les éradiquer parce qu'elles font de l'ombre aux valeurs plus nobles. Le critique Xavier Person parle justement d'*Électuaire du discount* en ces termes :

Par discount, il faut entendre une sorte d'affadissement de la tragédie rendue burlesque par exagération, mais à peine, cauchemar banalisé d'un fantastique bas de gamme, Kafka miniaturisé pour tenir sur l'étagère en plastique du bazar où tout est à un euro. [...] Le sac en plastique est marqué Lidl plutôt que Leclerc, où l'on se retrouve enfermé soi-même alors qu'on croyait juste faire ses courses de poésie chic. [...] Une prolifération narrative hyper en prise avec le social contemporain est à la portée de toutes les bourses, et finalement se trouve posée la question du prix d'une vie, de la valeur d'une existence en proie à la logique implacable et grotesque d'un monde cruel à ceux qui n'ont pas les moyens de trouver leur juste place, de se désengluier, de se séparer [...], de se détacher [...]²³³.

Tandis que la télévision stimule l'écriture de Mauche, c'est un autre appareil ménager, familier et défamiliarisant à la fois, particulièrement insignifiant et étrange par le fait même, qui intéresse Alferi :

un appareil en forme de boîte

²³² Claude Moureau-Bondy, « Aux pisans! », *op. cit.*, p. 52. (Moureau-Bondy souligne).

²³³ Xavier Person, « Jérôme Mauche. *Électuaire du discount* », *Revue Le Quartanier*, n° 3 / 4, 2005, p. 169.

qui ne fait aucun bruit
 où l'on ne voit rien bouger
 percé de petits trous dont on peut approcher
 la main sans rien sentir
 que l'on oublie de débrancher lorsque
 l'on n'oublie pas de le brancher
 est un humidificateur
 d'air (AN, 18).

En arrivant à faire quelque chose à partir d'un objet qui ne fait rien, Alferi montre comment, l'écriture fait usage du « discount » et des motifs sur lesquels on tombe le plus souvent, ceux qui sont les plus disponibles et « pauvres », cela sans qu'elle les magnifie ou tente d'en tirer quelque chose de précieux. C'est en ce sens qu'Alferi explique que

[...] notre art de la pêche est tout livresque.
 Nous repérons d'intéressants échantillons
 De lave dans les vitrines poussiéreuses
 Nous les obtenons à bas prix seulement
 Il ne nous vient pas à l'idée de les faire fondre
 Pour en extraire le pendule, le message abrégé. (SJ, 19).

Allant en ce sens, Mauche donne à un de ses livres le titre de *Superadobe*, se référant à une technique architecturale qui « au-delà des constructions nouveaux riches, iconiques et pharaoniques [...] consiste dans le remplissage de sacs avec de la terre et leur disposition sur un plan circulaire par couches successives. Pour stabiliser l'ensemble, du fil de fer maintient la structure en assise » (SU, qc). Il ajoute que « [p]arce qu'elle utilise des ressources locales (la main d'œuvre et la terre), cette entreprise représente un excellent exemple de viabilité (aptitude à vivre d'un organisme) » (*Ibid*). Employer les choses les plus quotidiennes, c'est, aussi chez Alferi, refaire et repenser les « mouvements les plus quotidiens du corps, du regard et de la pensée » (AN, qc) et être apte à penser à des variations d'expression à partir d'un cube de bouillon de poulet. En effet, son livre *Kub Or*, qui réfère à une marque populaire de concentré de bouillon, propose « une variation sur le thème architectonique le plus pauvre : le cube » (CF, 61). *Kub Or* est composé de sept parties de sept textes (sauf une qui est composée de photographies carrées), eux-mêmes constitués de sept vers de sept pieds et d'une légende:

en voilà une idée grunge
 sept fois sept fois sept foi septembre
 et tirée par les cheveux
 en cubes durs d'à peu près
 n'importe quoi tiens comme à
 la télé presque aussi bonne
 que de comprimer l'ordure
préface (KO)

Alferi parvient à former des variétés de cubes grâce à « un concentré d'un quotidien très français, dont il résume la quintessence : objets de tous les jours, scène de rue, anecdotes esquissées [...] . Concision, complexité, tension interne confèrent à chaque vignette son efficacité, son effet de ressort, de mécanisme impeccable²³⁴ ». Malgré une structure qui semble plutôt contraignante et limitative, c'est donc la variété du quotidien et de l'ordinaire qu'il redécrit, qu'il déforme et reforme. À la manière de « photogrammes²³⁵ » qui doivent tremper dans diverses solutions pour que l'image qu'il porte soit dévoilée, le cube doit être dissout dans l'eau chaude pour se voir utiliser à toutes les sauces, les plus simples comme les plus complexes :

Extrait de saveurs déshydratées et amalgamées sous forme d'un bloc compact à plonger dans l'eau, les poèmes de *Kub Or* emprunteront à leur modèle la compactité signifiante des vignettes accueillant le tout-venant pléthorique du monde contemporain : détails insignifiants, voire franchement prosaïques, où le mauvais goût côtoie l'érudition la plus achevée [...] ²³⁶.

Variation sur un même thème, sur une même contrainte, le principe qui est à l'œuvre au sein des textes cubiques de *Kub Or* va à l'encontre de celui qui motive la manipulation d'un cube Rubik; tandis que l'on manie ce dernier afin que chacune de ses faces soit d'une couleur uniforme, les cubes d'Alferi trouvent leur équilibre grâce à l'hétérogénéité de leurs matériaux. Bien qu'elle suppose la répétition, c'est la réutilisation du patron du cube qui

²³⁴ Agnès Disson, « Pierre Alferi. Compactage et déliaison », *Écritures contemporaines*, no 7, 2003, p. 254.

²³⁵ *Ibid.*, p. 255.

²³⁶ Éric Pesty, « Pas un geste inutile/pas un qui ne soit libre », *op. cit.*, p. 620.

permet ses variations. Selon Hocquard, il s'agit de faire « apparaître *logiquement* [...] le modèle sous un jour nouveau, implacable, accablant. Au travers de la répétition [...] *on voit soudain autre chose* » (MH, 28). La force du projet d'Alferi repose moins sur l'idée que les différents cubes soient des formes singulières et autonomes répondant à une seule règle, mais bien sur celle qui veut que chaque texte, à travers la mécanique littérale qu'il déploie montre comment la règle se modifie à chaque usage du modèle cubique. C'est en ce sens que dans *La voie des airs* on peut lire qu'« au calcul des professionnels/ il préfère les racines cubiques ». (VA, 63)

Chez Hocquard, c'est le verre qui exemplifie l'idée de l'ordinaire comme environnement de pensée basé sur la réutilisation des ressources disponibles. L'auteur fait notamment référence au *Depression Glass* « verre recyclé à l'époque de la Grande Dépression » (IV, 93) qui était indéfiniment recyclable et remaniable, avec lequel on fabriquait de la vaisselle et d'autres produits domestiques distribués gratuitement, ou à un prix modique. Si le « goût du verre n'explique pas l'attrait des expériences de langage » (*Ibid.*, p. 11), le verre et le langage possèdent en revanche certains traits qui permettent de relever un air de famille entre eux. En effet, corrélative à la visée de transparence et de clarté qu'Hocquard entretient, sa manière de concevoir le langage est empreinte des caractéristiques du verre. En effet, on dit que le verre est un matériau amorphe en raison de son relatif désordre organisationnel, et de sa capacité à être modelé d'une diversité de façons. Rappelant que le verre est un liquide, Hocquard fait mention de l'idée controversée qui veut que même à l'état vitreux, celui-ci continue à couler. Citant le livre d'un certain Alain Pénicaud : « En effet, le verre coule. Cela est bien connu dans les vitraux des cathédrales, qui sont plus épais à leur base; ils coulent très lentement » (*Ibid.*, 114). Le critique Xavier Person y voit un espace où les « phrases ne se [déploient] plus dans un discours, mais [sont] coulées dans la verticalité du poème, coupées pour tenir dans sa forme, déplacées, détournées dans l'espace propre du vers, non plus liées l'une à l'autre, mais rendues à elles-mêmes [...] »²³⁷. Ainsi, Hocquard écrit que « comme le verre qui est un liquide, le poème est amorphe. Il ruisselle en tout sens mais ne reflète rien. » (*Ibid.*, qc). En ce

²³⁷ Xavier Person, « L'invention du verre », *Le matricule des anges*, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=15997, consulté le 28 septembre 2012.

sens, les éléments du langage n'appellent aucun supplément qui pourrait les expliquer et ne font voir qu'un certain état des choses circonstanciel avant de se remettre à couler indifféremment, suivant une direction indéterminée. Le verre vitrifié quant à lui peut être refondu et brisé. Il ne commande pas l'attachement à une pièce d'origine. Les morceaux deviennent « d'hypothétiques pièces de sens » (*Ibid.*, 15) que l'on peut assembler provisoirement peu importe leur provenance. On ne cherche pas à restituer quoi que ce soit, ni à savoir ce que le verre, ou le poème, sont dans leur essence première, mais plutôt à tester la conduite de leurs morceaux dans différentes circonstances :

Un volume de lumière
que révèlent les circonstances
sans l'expliquer ouvre
des portes au lieu
de fermer. Le verre casse
et brille. (*Ibid.*, 40)

L'exercice du langage devient, à travers le caractère adéquat des ressources conceptuelles disponibles et de leur variabilité d'effets, une capacité à agir immanente au monde. L'ordinaire contient en somme les outils auxquels on se réfère et que l'on redistribue afin d'établir nos exigences et de tester différentes manières d'agir. L'ordinaire prend dès lors son sens lorsqu'on le considère à travers les liens qu'il entretient avec le *possible* davantage qu'avec la *limite* ou l'*empêchement*. En effet, qu'est-ce qui nous autorise à penser que nos concepts ne sont pas suffisants pour accomplir les divers actes symboliques que nous voulons accomplir dans diverses circonstances? Qu'est-ce qui nous permet de douter de l'efficience de nos moyens conceptuels ordinaires et quotidiens, d'autant plus que nos doutes et le sentiment d'inadéquation au réel sont conçus à la mesure même de ces habitudes conceptuelles? Hocquard remarque en ce sens que « ça marche ça marche/et en dépit d'incertitudes de détails/je peux t'assurer que /notre alphabet est le bon » (*LE*, 106).

Tandis qu'Hocquard témoigne de son intérêt pour le verre, Mauche parle d'une mère et de sa fille qui « viennent des Carpathes » et qui « tiennent un stand derrière lequel elles vendent des «cristaux des Carpathes » (*SU*, 304) dont le prix « est modique et la qualité délicieuse » (*Idem.*) Ce sont davantage les comportements possibles qui y sont associés que le

cristal lui-même qui intéresse Mauche. Expliquant que la mère et sa fille « vivent dans leur voiture qui leur permet de transporter de ville en ville leurs cartons [...] de cristaux des Carpathes » (*Ibid.*, 306) et que le mari et père de celles-ci « ne peut que s'intéresser à ce savoir-faire exceptionnel » (*Idem.*) qu'est la taille et la miniaturisation des cristaux, Mauche transforme ceux-ci en l'objet d'une étude de marché qui se croise avec des recherches en géologie et sur les relations amoureuses :

la taille du cristal des Carpathes ne satisfait plus la clientèle d'aujourd'hui, autrefois il indifférait à la clientèle que le cristal des Carpathes lui endommageât la peau, au contraire mère et fille soupçonnent que les clients, surtout les hommes, célibataires, divorcés, mais aussi pères de famille appréciaient beaucoup autrefois le cristal des Carpathes tant pour eux-mêmes qu'en guise de délicieux cadeaux décoratifs [...] les autorités locales ne comprennent pas que ce qui fait la beauté du cristal des Carpathes et justement qu'il blesse [...] seulement les clients s'intéressent à sa fille, mère n'a plus beaucoup de succès, le cristal des Carpathes est en train de devenir un prétexte, le soir venu elles s'usent la pulpe des doigts à entretenir la beauté du cristal des Carpathes (*Ibid.*, p. 307).

Quant au personnage principal du roman d'Alferi, *Le cinéma des familles*, il éprouve un certain attachement aux grenats « pierre peu précieuse mais belle dont on fait parures et boucle en sertissant dans le cuivre des gemmes de petites tailles, version rouge sombre du strass ». (CF, 93) Son frère Tom, lui qui réduisait cette pierre à sa composition chimique « silice + oxyde de fer » (*Ibid.*), s'intéressait par-dessus tout au « spectacle quotidien des insectes [...]. Même les plus familiers, punaises cafards mites fourmis » (*Ibid.*, 100). Sans doute peut-on établir un lien entre le caractère trivial que l'on attribue le plus souvent à ces pierres ainsi qu'à ces insectes et ce qu'Hocquard dit à propos d'une banlieue parisienne, Bondy-Nord : « C'est un endroit d'une puissante nullité » (LC), un lieu commun qu'il ne semble pas aisé de revivifier. Pourtant, Hocquard entend malgré tout « donner une chance à cette nullité. La chance d'une représentation » (*Ibid.*) qui consiste à donner au lieu commun une intonation différente, de « différer [leur] commencement » (*Ibid.*), notamment en implantant une culture de palmiers dans une banlieue parisienne :

30. Bondy-Nord est. Mais alors, qu'est-ce que Bondy-Nord n'est pas? 31. Bondy-Nord n'est pas une palmeraie. 32. D'une certaine manière, je viens d'introduire des palmiers à Bondy. 33. D'un seul coup, d'un seul. Comme dans un rêve ou comme on photographie. 34. Pour voir des palmiers à Bondy, il faut déjà en avoir vu ailleurs. [...] 43. Un miroir pour Bondy Nord! » (*Ibid.*).

Si on insiste ici sur le fait de laisser une chance aux « nullités », au verre recyclé et aux pierres semi-précieuses, ce n'est pas pour leur attribuer une valeur plus importante qu'à ce qu'on pourrait appeler les « matériaux de luxe ». Cela n'aurait comme effet que d'attribuer un privilège à un autre type d'objets. Ce que nous voulons mettre de l'avant est que la valeur que l'on attribut aux choses ne dépend pas, comme nous l'avons signalé plus tôt, d'une quelconque qualité essentielle qu'elles posséderaient et qui en ferait le prix. À ce titre, Cometti met en scène une conversation entre Wittgenstein et Maurice Drury dans laquelle ce dernier explique qu'il n'a « jamais compris pourquoi les gens accordent tant de valeur au fait de porter des pierres précieuses, à quoi Wittgenstein répond : "C'est probablement parce que vous n'avez jamais rencontré quelqu'un qui sache les porter"²³⁸ ». Il faut comprendre que d'après le philosophe, rien n'autorise à trier une fois pour toutes les objets avec lesquels on transige pour ainsi leur attribuer une valeur *a priori*. Ce n'est qu'au sein du réseau de nos usages et de nos manières d'agir que nos jugements peuvent s'effectuer et qu'une valeur peut être attribuée ou retirée à quelque chose et non pas en fonction de critères qui leur seraient extérieurs. C'est, pour ainsi dire, un oubli de la considération de nos usages qui mène à l'entretien de divers mythes de la signification et qui pousse certains à considérer les œuvres d'art en fonction d'une quelconque aura. Considérer l'ordinaire c'est prendre en considération que l'attribution des valeurs nous revient totalement et que rien ne pourrait bénéficier du privilège de s'en extirper. Il faut également se rappeler que ce n'est qu'en fonction de nos ressources conceptuelles et de nos pratiques ordinaires que l'on peut donner un sens à l'extraordinaire.

3.3 Effets de surface

Solidaire d'une préoccupation pour l'ordinaire de nos manières de faire et de parler, une pensée de l'usage tend à refuser tout privilège relatif à la signification. Insistant sur cette idée de « modestie » quant à nos usages du langage, Wittgenstein plaidera pour que l'on ramène le langage de ses usages métaphysiques vers ses usages ordinaires :

²³⁸ Jean-Pierre Cometti, *La maison de Wittgenstein*, op. cit., p. 197.

Nous avons l'illusion que ce qu'il y a dans notre recherche de singulier, de profond, d'essentiel tient à ce qu'elle s'efforce de saisir l'essence incomparable du langage, c'est-à-dire l'ordre existant entre les concepts de proposition, de mot, d'inférence, de vérité, d'expérience, etc. Cet ordre est un ordre supérieur existant entre des concepts — pour ainsi dire — supérieurs. Mais en réalité les mots « langage », « expérience », « monde », s'ils possèdent un usage, doivent en avoir un d'aussi modeste que les mots « table », « lampe », « porte »²³⁹.

Cette remarque de Wittgenstein recoupe un souhait ou plutôt une exigence qu'il formule quant au langage, celle de revenir au « sol raboteux²⁴⁰ », dont la propension à favoriser le « frottement et la résistance de l'air²⁴¹ », nous permet d'embrayer et de donner sens à une diversité de jeux. Dans la même mesure où l'ordinaire n'est pas synonyme de dénuement, le sol raboteux n'est pas un « sol lisse », un nivellement ou une normalisation du langage où celui-ci « roulerait à vide ». Comme l'ordinaire qui est corrélatif à l'imprévisibilité, le sol raboteux accueille une pluralité de « matériaux », et permet d'envisager une panoplie d'usages des mots. Chez Wittgenstein, la production de « jeux de langage » et de « remarques philosophiques » engage des considérations comparables dans la mesure où le jeu consiste à proposer une suite de mises en situation où les éléments du langage ordinaire jouent différents rôles. En fournissant des exemples d'usages possibles, le philosophe veut nous faire voir différents aspects des mots et les physionomies distinctes qu'ils peuvent adopter sans toutefois chercher à établir une règle générale du langage. Pour Antonia Soulez, Wittgenstein

raconte des histoires à dormir debout, sans intérêt littéraire. Mais l'objectif est moins de forger de nouveaux concepts techniques, que de projeter des situations inconcevables, à la limite de l'imaginable. [...] [C]e travail fictionnel de jeux possibles bat en brèche le fatalisme sémantique du sens accepté²⁴².

²³⁹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 97.

²⁴⁰ *Ibid.*, § 107.

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² Antonia Soulez, *Comment écrivent les philosophes*, op. cit., p. 31-32.

La résistance à la métaphysique et à l'élévation qu'offre ce mouvement de pensée superficiel participe, comme le suggère Antonia Soulez, d'une « descente sémantique ». Cette descente implique que c'est de la « démarche langagière que dépend la production de contenus, et non l'inverse, puisque la méthode en s'écrivant constitue la théorie plutôt qu'elle n'en procède, ne vise qu'à articuler la priorité de la méthode au fait qu'il n'y a pas d'abord des êtres, puis des manières de parler²⁴³ »; ce déplacement de l'intérêt des êtres vers les opérations effectuées avec le langage permet de libérer nos manières d'utiliser le langage du fardeau de la preuve, qui peut se concevoir comme une nécessité de correspondance à un objet ou comme une explication théorique pour les justifier ou pour les comprendre. Mais une fois qu'on s'affranchit de cette contrainte, le langage peut s'étaler davantage qu'il ne cherche à s'agripper à quelque chose. Ainsi, suivant cette mise à plat ou cette « descente sémantique »

[l]es stipulations fonctionnent [...] à la manière de « surface linguistique ». Elles opèrent comme des descriptions coupées de tout lien avec la vie pratique effective. [...] [Ces cas hypothétiques] consistent en l'agencement de constructions faites de mots sans le corps de leurs connexions avec le monde, constructions produites sur le modèle de certains problèmes d'arithmétique scolaire²⁴⁴.

La mise à plat ou la « descente sémantique » consiste en ce sens à figurer que les usages du langage se pensent en termes de processus de pensées davantage que comme un moyen d'identifier des objets ou d'hypostasier des significations. En tant que manière de penser qui permet d'être en mesure de cerner adéquatement ce que nos paroles mettent en jeu et d'être attentif à leurs changements de rôles, la mise à plat ne s'oppose d'ailleurs pas au relief et à la variation qu'offre le langage.

[N]ous sommes très fortement tentés d'imaginer que donner un nom consiste à mettre en corrélation d'une manière singulière et assez mystérieuse un son (ou un autre signe) avec quelque chose. La manière dont nous utilisons cette corrélation singulière semble ensuite presque une question secondaire. (On pourrait presque

²⁴³ *Ibid.*, p. 26.

²⁴⁴ Jean-Yves Mondon, « L'éthique et les expériences de pensée », *Europe*, n° 906, octobre 2004, p. 167.

imaginer que nommer fût le résultat d'un acte sacramentel singulier, et qu'il crée une sorte de relation magique entre le nom et la chose²⁴⁵.)

Mais désigner des contenus, démontre Wittgenstein, n'est qu'une façon parmi d'autres d'agir avec le langage et n'en constitue aucunement le fondement, telle une banque de définitions, d'après laquelle on édifierait le sens de propositions plus complexes. La signification en tant qu'usage empêche d'entretenir l'idée que le sens est une entité qui est indépendante des mots ou des ressources symboliques confortant les approches essentialistes et fondamentalistes de la signification. Comme le remarque Wittgenstein lui-même, la poésie est loin de se soustraire à cette quête du « Sens » : « Kleist écrivit un jour que le poète aimerait par-dessus tout pouvoir transmettre les idées elles-mêmes sans les mots. (Quel étrange aveu!)²⁴⁶ ».

Wittgenstein soutient également que « [m]ême le poète doit toujours se demander : « ce que j'écris est-il donc réellement vrai? » — ce qui ne veut pas dire nécessairement : « est-ce que cela se passe ainsi dans la réalité?²⁴⁷ ». Si le champ poétique a une forte tendance à convoiter la clé bien taillée qui donne accès à un Sens totalisant et à un domaine de pensées idéales, on peut conclure de ces deux dernières remarques que Wittgenstein n'exclut pas le poète de cette exigence de prudence envers les usages abusifs du langage et des effets de séduction qu'ils implantent. Sans doute avait-il pris en considération les nombreux privilèges et l'exemption que les poètes (comme les philosophes) s'accordaient souvent en supposant un sens et conséquemment une valeur intrinsèquement poétique au langage. La recherche de profondeur qui est associée à la quête d'objets de sens s'avère alors être plutôt l'expression ressassée de clichés poétiques. Mauche affirme à ce titre que « par des moyens scripturaux [il

²⁴⁵ Ludwig Wittgenstein, *Le cahier bleu et le cahier brun*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, p. 37 et 264. Wittgenstein ne manque pas de remarquer que l'on projette également cette exigence essentialiste sur le langage lui-même : « cela s'exprime dans la question relative à l'essence du langage, de la proposition de la pensée. [...] "L'essence nous est cachée" : Telle est la forme que prend notre problème. Nous demandons "Qu'est-ce que langage?", "Qu'est-ce que la proposition?" Et la réponse à ces questions doit être donnée une fois pour toutes, indépendamment de toute expérience à venir. » (*Ibid.*, § 92)

²⁴⁶ Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, *op. cit.*, p. 70.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 51, 59 et 101.

faut] rendre suspects, le vocabulaire, la chose désignée, le geste de désignation » (*LRD*, 190). Il semble qu'on ne peut que voir dans le langage poétique une « forme de vie, [...] un geste. Pas plus que n'importe quel autre jeu de langage, la poésie ne dessine un espace souverain et homogène où s'illustrerait [une quelconque] essence du langage ou de l'art²⁴⁸. »

Il ne s'agit évidemment pas de plaider que le langage ne parle de rien, de refuser tout rapport référentiel ou de cultiver une forme absolue de relativisme, mais de concevoir différemment les conditions d'effectivité du langage et les critères de la signification. Wittgenstein insiste moins sur ce que le langage dénomme que sur le rôle qu'il détient dans l'entrelacement de nos pratiques, sur la façon dont on le met en jeu. Suivant une pensée de l'usage, c'est le réseau de nos manières d'agir et de penser plus que des objets ou des contenus extérieurs qui servent de référence et d'après lesquels on peut prendre, circonstancielllement, la mesure des mots. Autrement dit, c'est notre « forme de vie » qui nous permet de juger de la pertinence de nos affirmations et qui autorise également la projection de situations possibles, de « cas intermédiaires » dirait Wittgenstein, par la formation de nouveaux jeux de langage. Libérés de la contrainte correspondantiste, les mots se voient ainsi détenir un certain degré d'indétermination qui favorise une pratique du langage caractérisée par la créativité, au sens d'une prise en compte des possibilités de manières de concevoir les choses, qui s'accompagne du souci de ne pas envenimer l'affection qui caractérise souvent notre rapport au sens :

[L]e passage d'une procédure de désignation (*Bedeutung*) à l'indication (*Deutung*) d'aspects relatifs aux traits conceptuels qui nous frappe dans un contexte d'usage, ouvre et libère un espace de jeu pour un déploiement de possibilités qui en dit plus sur notre capacité de créativité et donc de liberté sémantique, que sur des questions d'essence. Un jeu de langage n'explique pas un autre jeu. Il en crée d'autres. Solidairement, la grammaire qui décrit un jeu, n'explique rien qui soit un « objet » auquel correspondrait ce jeu, mais c'est à elle que revient la part constituante de la tâche qui consiste à déterminer cet objet. « De quel objet il s'agit, c'est la grammaire qui le dit²⁴⁹ ».

²⁴⁸ Jean-Pierre Cometti, *La maison de Wittgenstein*, op. cit., p. 101-102.

²⁴⁹ Antonia Soulez, *Comment écrivent les philosophes?*, op. cit., p. 41.

Pour Wittgenstein le réseau de jeux de langage et des faits apparentés est une étendue qui n'est pas clairement circonscrite, donc non systématique, et où « tout est là, offert à la vue [et où] il n'y rien à expliquer [c]ar ce qui est en quelque façon caché ne nous intéresse pas²⁵⁰ ». La superficialité réfère ainsi à une « spatialisation » de la pratique du langage que Wittgenstein nomme la « vue synoptique ». Cette manière d'appréhender les choses procède d'une mise à plat des jeux de langage qui permet d'obtenir une meilleure vue sur les ressemblances, les dissemblances et les connexions que les jeux de langage entretiennent et pourraient entretenir. C'est une façon de concevoir les interactions possibles entre nos ressources langagières; on pourrait dire que la « vue synoptique » est une disposition spatiale qui permet une disposition à faire voir et à inventer des relais entre les valeurs langagières. En ce sens, elle relève de l'hexis :

[L']une des sources principales de nos incompréhensions est que nous n'avons pas une vue *synoptique* de l'emploi de nos mots. [...] La représentation synoptique nous procure la compréhension qui consiste à voir les « connexions ». D'où l'importance qu'il y a à inventer des *maillons intermédiaires*. Le concept de représentation synoptique a pour nous une signification fondamentale. Il désigne notre forme de représentation, la façon dont nous voyons les choses²⁵¹.

Même si cette façon de concevoir le langage se passe d'établir une « connexion avec le monde » et qu'elle mène à insister davantage sur les possibilités que sur les actualisations, il ne faut pas conclure qu'elle mène à prendre congé du monde au profit d'une souveraineté du

²⁵⁰ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit. § 126.

²⁵¹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., §122. C'est suivant cet esprit que Salvador Rubio Marco précise que c'est d'une manière interne que s'effectuent ces connexions : « Dans le domaine de la représentation perspicace ou synoptique le concept de clarté devient plus spatial (« bonne disposition »), mais la localisation « claire » de chacun des cas est relative au reste des cas (ou éléments). C'est pourquoi « la représentation globale favorise la compréhension qui consiste à nous faire "voir des connexions", ou, selon les termes de Bouveresse, "consiste en la représentation de la totalité des faits connus dans une disposition lisible et éclairante à la fois" ». (*Comprendre en art. Pour une esthétique Wittgensteinienne*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2006, p. 64-65)

langage ou du « texte »: « La “liaison avec la réalité” ne fait qu’étendre le langage, mais ne le contraint à rien²⁵² ».

D’une manière semblable, Hocquard, Alferi et Mauche tendent à répondre aux quêtes de sens grandiloquentes par des effets de surface procédant d’une projection de cas langagiers, par la mise à plat et la réorganisation d’énoncés prélevés dans une diversité de circonstances. Ils ne croient pas que le langage puisse nous aider à ramener des hauteurs ou des profondeurs des trésors inouïs. Ils se demandent plutôt « [q]uels particularismes permettent de qualifier cette toiture visiblement pointue de pourtant plate » (*FPP*, 9). Les « techniques de capture » et de mise à plat de matériaux qu’Alferi, Cadiot, Hocquard et Mauche mettent diversement en œuvre, ont notamment été déployées par Denis Roche, dont les « dépôts de savoir et de techniques » demeurent une production phare quant à cette approche de l’écriture. Dans la préface du texte « L’entrée des machines » Roche affirme

qu’il n’y a d’activité humaine, artistique ou non, encore moins littéraire, que de surface. Ainsi de milliards d’hommes appliqués par la plante des pieds sur l’immense pelouse de la terre et qui n’ont que faire du contenu; ainsi des façades des maisons et des buildings qu’ils lui posent perpendiculairement dessus; ainsi des draps qui sèchent [...]. Dans cette évidence, éprouvée vertigineusement — c’est-à-dire jusqu’au fou rire — se pourrait-il qu’on trouvât, par défaut d’intérieur, une explication du langage, ou bien celle de la nécessité de disposer d’une métaphysique, ou de son substitut, c’est-à-dire l’art²⁵³.

Tout comme chez Roche, la méfiance envers la métaphysique et les poncifs de l’art se reconnaissent aisément chez Hocquard, Alferi et Mauche. Toutefois, les solutions qu’ils mettent en branle pour remédier à ces impératifs de la pensée ne passent pas comme chez Roche par l’*explication* du langage ou par une recherche de preuve de la caducité du discours métaphysique. Cette tendance spéculative, associée à l’affirmation d’une opposition entre le contenu et la forme plate des activités humaines relève davantage d’une intention de réduction caractéristique de l’esprit scientifique et moderniste de l’avant-garde picturale et

²⁵² Ludwig Wittgenstein, *Grammaire philosophique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1980, p. 319.

²⁵³ Denis Roche, « Notre antéfixe. Dépôt de savoir et de technique n° 9 », *Dépôts de savoir et de technique*, Paris, Seuil. Coll. « Fiction & Cie », p. 99-100.

également photographique²⁵⁴. Comme le suggère le titre du dernier livre de Jean-Paul Chague leur écriture répond un mouvement d'*Expansion sans profondeur*²⁵⁵ Alferi et Cadiot notent que la « mécanique lyrique » est dynamisée par des

[f]ormations provenant de domaines de savoir très éloignés, mêlant des éléments qui appartiennent à des registres aussi divers que possible, et la fiction les utilise au même titre [...]. Elles gardent la trace de toutes sortes de hiérarchies, mais les suppriment entre elles : déhiérarchisation. Sur le même plan, les formes et les sujets, les choses du monde et les genres littéraires, les perceptions et les références, la chair ou l'os représenté et les modèles se prosodie, la description du paysage et le métalangage critique [...] (ML, 15).

C'est dans un esprit semblable que Mauche explique que son écriture se nourrit

de divers magazines et de journaux à vocation informative rapportant des faits, des mouvements, des évolutions et des anticipations aussi. Issus d'un contexte économique-social, de très nombreux systèmes de relations, de connexions, de toutes sortes de rapports reliés les uns aux autres, qui de fait nous échappent. [...] Commençons donc par ne pas écarter tous les faits. (LRD, 187)

La déhiérarchisation des valeurs symboliques et l'attention prêtée à la multiplicité des rapports qui ont cours entre celles-ci mènent Hocquard à récuser le privilège dont bénéficie le langage littéraire ou poétique par rapport au langage ordinaire. Remettant en cause le bien-fondé de cette distinction, Hocquard émet de forts doutes envers la validité d'une supposition de la littérarité : « la littéralité, avance-t-il, est le contraire de la littérature » (MH, 28). Dans cette optique, Hocquard pense plutôt que la littéralité participe d'une expérience générale du langage. Allant à l'encontre de l'exclusivisme, elle ne peut être réduite aux conditions qu'impose la littérarité, la poéticité ou un quelconque « degré 0 ». Ainsi, il s'avère peu fructueux de poser des problèmes strictement poétiques et il devient conséquemment insensé de tenter de trouver des solutions spécifiquement poétiques à des interrogations. La littéralité est donc corrélative, chez Hocquard, à une conception holistique du langage :

²⁵⁴ Voir à ce sujet l'ouvrage d'Éric de Chassey, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2006, 250 p.

²⁵⁵ Jean-Paul Chague, *Expansion sans profondeur*, Bordeaux, Éditions de l'attente, coll. « Philox », 2013.

[C]e n'est plus seulement pour lui une question de littérature ou de poésie, mais plutôt généralement une ténébreuse affaire de langage. De *tout* le langage : comment en effet chercher à résoudre des problèmes qui sont posés en termes de langage sinon en termes de langage? (*MH*, 285)

D'une manière semblable, Alferi et Cadiot pensent que « c'est l'opposition entre le standard et le sublime qui abêtit. Il suffit d'envisager les stéréotypes et les individus absolus sous le même angle pour que les uns profitent des qualités des autres. » (*ML*, 11).

Il n'y a pas deux territoires opposés, mais deux pôles en tension. Le stéréotype se remplit d'événements (sonores, physiologiques, émotionnels, etc.) pour devenir une quasi anecdote; l'anecdote se dessèche, se grave, perd sa profondeur et sa particularité (on lui enlève son sens, son goût, etc.) : elle devient plate comme une figure de carte. Au centre de l'écriture, ce va-et-vient reflète en même temps son mobile politique : négociation entre le secteur privé et le Service public ». (*Ibid.*, 12)

Avec *Chercher une phrase*, Pierre Alferi s'est particulièrement penché sur les conséquences anti-représentationnalistes et anti-correspondantistes d'un rapport au langage comme suite d'opérations de surface. En tant qu'hexis, la manipulation du langage permet d'engager des actions dans le monde, et ce, d'une manière directe, sans devoir correspondre à un modèle préétabli. Pour Alferi donc, la mise à plat indique un déploiement du langage, l'instauration d'une signification qui n'est pas dédoublée par aucune entité. C'est en ce sens qu'il parle de la littérature comme d'une

pensée pure, c'est à dire libre. Ne dit-on pas, pourtant qu'elle tire sa force de l'indicible qui la comprime? Cet obstacle monolithique est l'envers de la représentation. On fabrique de l'indicible en entretenant la confusion entre dire et imiter [...] Une phrase dit des choses et n'a aucun besoin de les imiter : elle les nomme. Une phrase dit une pensée et n'a aucun besoin de la représenter : elle fixe la forme linguistique dont cette pensée fut la recherche. [...] La seule tâche de la littérature est d'inventer des nouvelles formes syntaxiques, de nouvelles mises en rythme : d'étendre le langage. Dire en ce sens, ne laisse plus aucune place au fantôme de l'indicible; comme l'horizon, celui-ci recule à chaque phrase. Le seul obstacle est à chaque fois l'ensemble des phrases usées qui font écran à leur propre possibilité de pointe. Chaque phrase a son obstacle et aucun n'est infranchissable. (*CP*, 53-54)

D'une manière plus ludique, Alferi témoigne de sa considération pour la surface comme lieu de déploiement d'une pensée en acte en engageant un lien entre le maniement du langage et la pratique du kung-fu :

Kung-fu
phrases doublées, coup décuplés
qui ne cesse pas — technicien
de surface glisser
dans les cinq sens
des mots — transcrire
à l'œil, à l'oreille
Du bout de la langue
Un précis du flou (VA, 62).

Qu'il se déroule sur un tapis ou sur un écran plat — Alferi parle des films de kung-fu en terme de psychodrames — le kung-fu, qui en français se traduit par les notions de savoir-faire, de maîtrise d'une technique — consiste en l'effectuation répétée de coups, de mouvements divers qui sont d'une part contrôlés et d'autre part soumis au flou et à la désorganisation d'une situation de combat. C'est parce que le kung-fu implique des mouvements qui, dans le cadre d'une certaine activité, ne sont soumis à aucun autre principe que leur déploiement même, qu'Alferi traite le langage d'une manière semblable dans la mesure où il en parle comme d'une « technique de surface », surface qui implique qu'on sache s'y mouvoir adéquatement en effectuant de « bons coups », dans la mesure où cette surface peut accueillir des situations conflictuelles et imposer des obstacles. Une des manières d'éviter ces conflits est tout simplement de les ignorer, comme le fait Tom, personnage du *Cinéma des familles*. Alferi écrit qu'

il était indéconcentrable tandis que des voix d'opéra s'affrontaient la maison tremblait sur sa base une bataille faisait rage un grand orchestre ne cessait de rejouer la finale. [Tom] surveillait la plinthe. [...] Mondécor fut zébré de plinthes : de surfaces fondues dans le fond, consistance et couleur à s'y méprendre. Un renflement les révélait tout de même, ou une rugosité. Mondécor était plein de capots de couvercles de bouches d'égout, de double fonds d'écrin de feutre qui cachent un deuxième écrin [...] Tom n'en voulut rien savoir, aima les plinthes tout de suite pour ce qu'elles étaient [...] N'essaya pas d'arracher les baguettes pourtant fragiles, pas plus qu'il n'allait regarder derrière les miroirs comme font les singes intelligents parce qu'il aimait ce secret pour lui-même au-delà de son contenu (CF, 26).

Mais dans un appartement qui appartient à « l'ère préfabriquée, [qui est] montable [et] démontable » (*Ibid.*), qui est meublé d'un « mobilier de récupération » (*Ibid.*, 22), et dont les murs sont « guère plus épais qu'une feuille de bristol, à peine assez rigides pour supporter le

papier peint, abattus sur un plan pour donner le recul nécessaire à la mémoire » (*Ibid.*), les « ouvertures enfilades cloisons amovibles » (*Ibid.*) qui donnent l'illusion de la profondeur ne sont en fait qu'une superposition de surfaces : « En un mot, l'appartement n'était qu'une façade, n'existait qu'en plein jour. Automatiquement astiqué comme Sanisette, il demeurait mois après mois d'une clarté folle » (*Ibid.*, 23). Parce qu'elles étaient alors étincellantes, les « cloisons amovibles » se reflétaient et faisaient en sorte que « [t]out communiquait » (*Ibid.*, 22).

Pour sa part, Mauche explore sans problème les profondeurs du métro où son intérêt se porte vers les affiches publicitaires qui annoncent des baisses de prix. C'est à la surface qu'il faut remonter pour profiter de ceux-ci. Or, il n'est donc pas question d'exclure les discours issus des profondeurs, mais ceux-ci ne trouvent un usage qu'à la surface, en relation avec nos autres manières d'agir. Il n'y a donc pas à supposer l'existence d'un lieu ou d'un objet de signification spécifique à la profondeur :

Je la raccompagnais, à la station de métro, descendant avec elle sous terre ce qui enchante toujours. Voyant de couloir entre les guillemets des affiches du poster signale des prix particulièrement bas et attractifs. [...] Un mouvement les ramènerait à la surface. Ce n'était qu'un formulaire à remplir. (*PF*, 16, 20).

Avec *Fenêtre, porte et façade*, Jérôme Mauche devient l'« homme de sable et de gravier [qui] se lève de son champ pour aller bétonner avec » (*FPF.*, 63). Ainsi, il fait avec des mots ce qu'on peut faire avec du béton et dresse un haut et long mur « super hermétique, compact et cimenté » (*Ibid.*, 6), formés « de trop nombreux fragments et morceaux [...] un peu défigurés » (*Ibid.*). Le mur est moins le résultat d'un agencement soigné des morceaux que de leurs dépôts et de leur aplanissement mécanique et successif. Mauche explique à ce propos que ce « style dyslexique explique l'ordonnancement qu'a choisi l'architecte un peu malgré lui à la succession offerte des pièces » (*Ibid.*, 12). C'est pourtant grâce à cette méthode de construction déficitaire que ce mur de langage trouve sa plasticité. En apparence rigide et inflexible, l'absence de protocole de fabrication implique qu'aucun morceau ne détient une place qui lui revient. Il est donc possible de circuler en tous sens sur ce mur, de réassembler et de concevoir d'autres manières de bâtir le mur, car une « truelle est enchaînée au mur contre lequel le marteau frappe au hasard » (*Ibid.*, 93) Ainsi, « la maçonnerie couverte d'écailles s'explique par le contexte côtier de la reconstruction » (*Ibid.*, 11)

Radicalisant la densité scripturale de *Fenêtre, porte et façade*, le *placard en flammes* et s'inspirant d'une manière négative des panneaux sculptés par Paul Gauguin pour « sa Maison du Jouir à Atuona aux îles Marquises²⁵⁶ » (PF, qc), Mauche entend « faire flamber un certain âge d'or, celui notamment de la parole » (*Ibid.*). À partir des débris linguistiques et matériels causés par cet incendie et qui se retrouvent étendus sur le sol, il s'agit d'effectuer un réaménagement de surfaces de pensée et d'habitation, réaménagement qui se trouve à la fois stimulé et empêché par l'« encombrement » dont « on prit l'habitude » (*Ibid.*, 3) et qui est dynamisé par les multiples choses qui ont été faites et qui sont à refaire : « De pièce en pièce. Ce qui aplanit au sol, tu serais prêt à l'écraser alors, te porte par le regard aux nues. » (*Ibid.*) Du « garage de construction plus tardive » (*Ibid.*, 24) à « l'île de Kho-Lanta » (PF, 65), c'est à travers cet éparpillement dense et complètement désordonné de morceaux de langage qu'il faut se frayer un chemin, raccorder certains éléments pour réussir à concevoir l'« habitation en dehors de sa sauvagerie » (*Ibid.*, 65). On se retrouve inévitablement « [à] plat ventre la tête plaquée contre le mur à la surface même du plafond » (FPF, 62). Comme chez Alferi avec le kung-fu, certains obstacles s'imposent donc : « pour qui traverse les objets voire impossible de saisir ce qui profondément rangé disposé impliquait » (*Ibid.*, 126) C'est à ce moment qu'une « table a été basculée pour s'ouvrir et son contenu en désordre témoigne de la diversité des positions entre eux. [...] Encore que signifient entre les pages les miroirs [...] [qui] permettent ainsi de changer de stratégie » (*Ibid.*, 7, 126).

Pour Hocquard également, « le jeu consiste à opérer (ou pas) des connexions imprévisibles entre les objets de langage qui se présentent, fussent-ils déjà des représentations [...], qu'il traite alors comme des surfaces, car il est irréductiblement superficiel » (MH, 480). Comme chez Mauche, les tables et les miroirs sont deux éléments du mobilier qui font partie du dispositif de connexions. Les jeux de langage deviennent chez Hocquard, des jeux de table :

Je travaille sur une table. J'y jette, à plat, une collection aléatoire d'« objets de mémoire », qui restent à formuler. Au fur et à mesure que s'élaborent les

²⁵⁶ Il s'agit des œuvres *Soyez mystérieuses* et *Soyez amoureuses et vous serez heureuses* sculptées en 1903. Elles sont conservées au Musée d'Orsay.

formulations, des relations logiques (non causales) peuvent apparaître. Tel est le dispositif de base qui permet la mise au jour d'éventuelles connexions logiques. [...] Ces relations logiques (de l'ordre du langage) forment entre elles des réseaux imprévisibles, inouïs. C'est là que « soudain, on voit quelque chose », qu'un autre sens surgit, même à propos d'anciennes choses. À ce moment-là, un énoncé devient possible. Je dirai même qu'il s'impose alors avec la force de l'évidence (*TT*).

La table dont il est question n'est pas une table de vérité sur laquelle on départage le vrai du faux, reliant les contenus à un modèle préfabriqué : la table des tables. Les objets qu'Hocquard dépose sur sa table sont de « petits morceaux très signifiants d'un quotidien ordinaire [qui] se voient connectés autrement que par la grammaire normative. Ces connexions ont pour objet de jeter un jour différent sur un certain nombre d'*énigmes* [...] en rapport avec la représentation, l'identité et la fiction ». (*Ibid.*) C'est donc au-dessus d'une table de langage ordinaire, là où toutes les miettes accumulées sont valables, que « des relations deviennent possibles/le reste n'['étant] pas à comprendre » (*Ibid.*, 25).

Hocquard suggère que l'état d'esprit dans lequel il se trouve pour dissoudre les difficultés relatives à la signification peut être comparé à celui qu'on adopte lorsqu'on fait face à la précarité d'un modèle réduit, d'une miniature que l'on tente de monter, opération qui s'effectue à même les tests qu'il fait passer aux usages possibles de divers « morceaux » de langage :

Théorie de Tables s'ouvre sur l'évocation des « miniatures » que réalisait Carlos, un maître d'échec que j'avais rencontré à Paros [...]. Pour lui, une miniature consistait à (se) poser et à tenter de résoudre un problème d'échecs particulier, sorte de « patience », indépendant de l'ensemble d'une partie en cours; juste une configuration inédite du jeu, en quelques coups. On pourrait parler de modélisation, à la fois en terme de *modèle réduit* et de *simulation* d'un système logique. C'est ce double sens de miniature qui m'intéresse le plus.

Transposée sur le plan du langage, une « miniature » pourrait être l'équivalent de ce que Wittgenstein appelait un nœud de langage. Quand je considère, rétrospectivement, tout ce que j'ai pu écrire, je me rends compte que chacun de mes livres est une « miniature grammaticale » qui tourne autour d'une question particulière (*LC*).

Les matériaux et les pièces constitutives se redistribuent de manières variées permettant ainsi de projeter des scénarios possibles, des cas linguistiques expérimentaux : « Ce sont des patrons d'expériences. Ce sont des étiquettes. Transportables, manipulables, compatibles » (*ML*, 8). L'étiquette n'est ainsi pas réduite à sa fonction ostensive ou indicielle, elle est plutôt

une « légende qui contient exactement une image potentielle » (*Ibid.*, 8). Pour parler comme Nelson Goodman, on a davantage affaire à l'exemplification de certaines qualités d'échantillons, autrement dit à la mise en œuvre d'une pratique d'échantillonnage. Ces « miniatures grammaticales » s'apparentent à des espaces qui servent à tester des actions langagières possibles, « le livre a cessé d'être le théâtre du monde pour devenir le théâtre du langage » (*GT*). Mais le « théâtre du monde » et le « théâtre du langage » ne constituent pas deux « scènes » indépendantes. Puisque le langage permet de projeter des actions dans le monde, on ne devrait pas exiger qu'il « sorte » de lui-même pour se voir accorder une signification. Étant inclus dans le cours du monde et non pas placé à l'écart de la réalité, on pourrait dire qu'il s'agit d'un théâtre anti-représentationnaliste. Comme l'explique Hocquard à ce sujet, « Je ne veux pas non plus opposer l'écriture comme théâtre du monde (ses représentations) et l'écriture comme théâtre du langage qui « n'aurait de compte à rendre à aucune réalité²⁵⁷ ».

C'est à travers la fréquentation de Lucrèce et de divers privés américains, que Rome et New York sont apparus, aux yeux d'Hocquard, comme deux villes qui, de par leurs qualités superficielles, pouvaient tenir lieu de « théâtres du langage ». Se caractérisant par sa matité et son opacité, Rome

brille à la surface de la terre, [elle] ne reflète pas, comme l'eau. Elle a l'opacité du sang. [...] L'eau des fontaines, perpétuellement agitées, est sans reflets. Aucune transparence, mais un froissement, un enchevêtrement des choses depuis toujours. L'incessante réutilisation des mêmes pierres et des mêmes noms depuis l'antiquité. Ni repos ni silence dans l'espace et dans le temps (*PT*, 69-70).

New York au contraire, n'est constitué que des reflets : « [r]eflets des buildings dans les flaques d'eau, reflets des façades dans les façades. La ville se réfléchissant dans son récent passé » (*Ibid.*, 70). Malgré la divergence de leurs effets de surface, Rome et New York sont des villes construites selon un principe d'accumulation, de répétition des matériaux, d'échos divers; elles sont le reflet l'une de l'autre :

²⁵⁷ Éric Audinet, « Entretien avec Emmanuel Hocquard », *dossier Emmanuel Hocquard, op. cit.*, p. 9.

À Manhattan, ce qui est contemporain est au niveau des yeux, de la rue, des passants. Au fur et à mesure que les regards s'élèvent surgissent les simulacres pétrifiés du passé [...]. À Rome, la superposition est inverse [...] ce qui est plus ancien est dessous, ce qui est plus récent au-dessus. L'un et l'autre ordre se défendent (*Ibid.*, 72).

Comme images parcellaires du cheminement d'écriture d'Hocquard, du passage d'un lieu à l'autre, Rome et New York sont mis à plat sur la même table. Sur celle-ci se trouvent autant des morceaux de pierre que des morceaux de verre entre lesquels des connexions sont envisageables. L'enjeu n'est pas de reconstituer une pièce d'origine, mais, comme on l'a signalé à propos de la « vue synoptique », d'inventer des « maillons intermédiaires », de proposer de nouveaux relais qui puissent nous permettre d'envisager les choses sous un autre angle : « c'est/prendre une mesure de vide./Qu'on le veuille ou non,/il fait en sorte que les doutes communiquent sur ce terrain. L'aventure comporte aussi/ce risque » (*IV*, 23). La matité de la première ville et la brillance de la deuxième

sont deux concepts superficiels (de surface) contradictoires mais équivalents. La vitre protège tout en laissant voir (transparence), mais elle annule la matité de ce qu'elle couvre. Elle révèle en revanche les circonstances (ce qui est autour) qu'exclut la matité. Exclure les circonstances, c'est théâtraliser l'objet de la vision en plongeant le spectateur dans l'obscurité. Interposer la transparence d'une vitre, c'est introduire un jeu de reflets dans ce qui est donné à voir. L'objet de la vision inclut alors celui qui regarde et ce qui l'entoure. Le monde est ce miroir (*PT*, 71 [Hocquard souligne]).

Or, chez Hocquard, la surface indique une manière de penser qui ne cherche pas à « ramener l'inconnu à du connu ». En vertu de sa prise de distance avec une démarche correspondantiste, il invalide le dualisme entre la réalité et la fiction. Pour Hocquard, il n'y a pas quelque chose comme la « réalité », d'après laquelle nous serions en mesure de reconnaître les éléments qui composent la fiction. Hocquard, « livre après livre, [...] édifie des maisons de verre aux façades réfléchissantes où se dissipent les images dans d'autres circonstances ». Il n'y a rien d'extérieur qui puisse servir de modèle aux façades réfléchissantes à partir duquel on puisse saisir la nature des reflets. Il faudrait plutôt dire que les reflets se nourrissent réciproquement, que selon les circonstances, ils font, les uns, les autres, ressortir certains de leurs aspects. Hocquard se garde, en adaptant à son cas les conseils de Lucrèce fait à Memmius, de supposer un quelconque arrière-monde symétrique et correspondant aux simulacres qu'il projette : « Garde-toi de croire, Memmius que tout tend

vers le centre du monde [...] et qu'au-dessous de nous les animaux se promènent la tête en bas » (*Ibid.*, 72). Ainsi, le champ d'action que l'exercice du langage embrasse met de l'avant des formes expressives qui n'ont pas besoin de s'appuyer sur un autre pan du monde ou de transiter vers un quelconque objet extérieur pour prendre sens. Autrement dit, il n'y a rien derrière le miroir. Ce dernier ne fait que refléter les gestes et les actes symboliques que nous projetons et qui établissent notre forme de vie, fond sur lequel nous proposons continuellement d'autres façons d'agir qui n'ont d'autre choix que d'être à notre image. À cet effet, les reflets du miroir, le monde, se voient « internalisés ». En jouant une infinité de coup dans « le jeu des reflets » qui engagent « celui qui regarde et ce qui l'entoure », Hocquard déplace les conditions de sens d'une simple polarité entre le sujet et l'objet vers un tissu de relations symboliques internes qui rendent possibles des usages et des connexions et qui « déthéâtralise » l'objet en tant que détenteur ontologique et autonome du sens. Un objet ou, comme Richard Rorty le remarque;

La création de tels effets de miroirs est une spécialité de l'anti-essentialiste; celui-ci nous invite à cesser de nous demander où se trouve la chose réelle et où se trouve l'image, pour préférer à cela le développement d'un choix d'images, de « mondes » goodmaniens, toujours plus étendu. La stratégie anti-essentialiste semble ainsi prendre congé des *objets* de la recherche et de toutes ces choses que réfléchissent tant de miroirs²⁵⁸.

En tant qu'architecte de reflets littéraires, Hocquard précise que « le développement de la maison se fait/à partir de la maison » (*TT*, 4), c'est-à-dire à partir de ce que nous avons et non en cherchant ce qui supposément nous manquerait, à travers le réemploi des reflets, par la possibilité de réarrangement des pièces qu'elle suppose. C'est sensiblement dans un même esprit que, chez Hocquard, « la poésie/ne parle pas du monde./Monde est un mot qui s'affiche pour le faire. » (*IV*, 22) Dans la mesure où l'on conçoit que le langage procède d'une action et qu'il instaure des manières spécifiques de concevoir les choses et qui sont immanentes à nos pratiques, il est possible de se figurer l'usage du langage autrement qu'en fonction de

²⁵⁸ Richard Rorty, *Objectivisme, relativisme et vérité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 1994, p. 116 (Rorty souligne).

l'alternative stérile qu'offre le choix entre l'autoréférence du langage et le drame de la représentation.

Selon cette perspective, le visage de la tautologie se voit considérablement modifié. Ainsi, plutôt que de considérer la tautologie comme inflexible et déterminée, d'après son apparente inertie ou sa circularité, Hocquard nous invite à l'envisager comme un dispositif accueillant, « en perpétuel mouvement » (BV). Pour Frank Leibovici, la tautologie chez Hocquard montre comment il est possible de « redécrire un mot par lui-même, une image par elle-même²⁵⁹ ». Ce procédé « n'est en rien la reformulation du poncif poétique romantique selon lequel un poème ne peut être commenté que par lui-même [...]. Au contraire, ce qu'entend Hocquard par "tautologie" est une sorte de traversée que connaîtrait un énoncé à travers différentes énonciations²⁶⁰ ». Gilles A. Thiberghien affirme la même chose, toujours à propos d'Hocquard : « La visée tautologique ne réduit pas le poème à la tautologie : le poème est toujours en excès par rapport à elle²⁶¹. » C'est en ce sens qu'il faut comprendre ce qui a été dit précédemment, à savoir que la tautologie agit par potentialisation des relations linguistiques, tel un « concentré » de la langue. Hocquard affirme par ailleurs que le fait que la tautologie ne puisse assurer une relation de représentation n'est pas une raison suffisante pour délégitimer tout effet de sens tautologique; au contraire, on ne peut concevoir la tautologie, selon Hocquard, que dans une articulation du monde et du langage qui est étrangère à la représentation²⁶² et à une exigence d'identité : « [l]a tautologie est [...] vide de sens si on appelle *sens* ce qui viendrait l'habiller d'un commentaire ou d'une explication²⁶³ ».

²⁵⁹ Frank Leibovici, *des documents poétiques*, Paris, Al dante/Questions théoriques, coll. « Transbordeurs/Forbidden Beach », 2007, p. 69.

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ Gilles A. Thiberghien, *Emmanuel Hocquard, op. cit.*, p. 103.

²⁶² Il est important de différencier ce refus de la représentation de celui qui tente de la surpasser par une quête de la « présence » ou d'une autre réification de ce type.

²⁶³ Hocquard, *Les babouches vertes*, s. p.

Dans son livre *Un test de solitude*, Hocquard tente d'exemplifier sa conception de la tautologie avec l'« énoncé miroir » « Viviane est Viviane »:

Viviane est Viviane. *Évidente, seule.*

Qui parle?

La phrase est sans auteur. La phrase est sans sujet. La phrase est sans verbe.

Dans la phrase, *est* n'est pas un verbe dont la première Viviane serait le sujet et la seconde l'attribut.

Il n'y a qu'une seule Viviane. *Seule, évidente.*

Quels verbes Viviane enveloppe-t-elle?

Lever les yeux, sourire, dire « Bonjour », se

Tourner, se pencher, prendre le pain [...]

Si je pose en règle que tout énoncé est une tautologie, il s'ensuit que toute proposition, parlée ou écrite, dit ce qu'elle dit et ne dit pas autre chose (TS, I, XX).

Dans ce passage, la proposition « Viviane est Viviane » n'a pas de fonction relative à l'identité et n'est pas à lire selon le modèle d'organisation habituelle d'une phrase : sujet/verbe/complément. Si Viviane est seule et évidente, on peut croire que la répétition est le seul moyen que l'on a de « décrire » ce que l'on dit. Par ailleurs, Hocquard précise, toujours dans *Un test de solitude*, qu'« [ê]tre est le mot qui contient tous les mots./Et qui contient le mot manquant./C'est le joker./Le centre vide de la tautologie » (TS, I, XVII). Ce manque et ce vide qu'est le verbe être n'incarnent cependant pas l'irreprésentable ou l'innommable. Il incarne plutôt un espace indéterminé, une jointure amovible qui admet d'innombrables articulations possibles et provisoires. Il faut donc comprendre que la tautologie est traversée par un caractère vague et qu'elle agit par potentialisation des relations linguistiques, comme un modèle réduit indéfiniment réutilisable, un « concentré » de façons de faire apparentées :

La tautologie ne dit pas tout, mais oui.

Oui et tout ne sont pas équivalents. Chaque oui comble l'espace du langage, qui ne forme pas pour autant un tout.

On n'obtiendrait pas une somme en additionnant ces oui (TS, I, II, III).

Suivant l'hypothèse de la capacité langagière, qui concerne au même titre la production et la réception, la tautologie ne se présente plus comme une entité représentative qui procède par identification stricte et se rend exclusive grâce à son autonomie, condamnant ainsi au mutisme ou à l'ineffable. Elle instaure alors des actes dont la valeur significative se mesure à la pertinence des effets que ceux-ci peuvent susciter dans différentes circonstances et non pas en s'accordant à un modèle de pensée général qui leur serait extérieur. C'est selon le même esprit que Christiane Chauviré nous invite à considérer une réflexion de Wittgenstein qui suggère que « ce que la musique nous transmet, c'est elle-même ». Chauviré note à ce propos que

[s]eul l'usage réfléchi du verbe, et la forme tautologique au premier abord un peu déroutante [...] rend justice à l'autosuffisance de la phrase musicale, qui ne vise rien au-delà d'elle-même, et dont le « contenu » lui est immanent; il faut la prendre comme une « fin en soi », et la laisser faire sur moi toute son impression, comme je me laisse imprégner par l'expression d'un visage. Il n'y a pas donc lieu de chercher un quelque chose « qu'elle voudrait dire ni de se désoler de ne pas arriver à le décrire [...]. Et surtout il n'y a pas lieu de penser que, du coup, on se résigne à la musique elle-même [...] ». Cette idée de résignation est totalement inadéquate [...]²⁶⁴.

Le refus d'attribuer un quelconque crédit à l'idée de résignation indique que c'est d'une façon interne et non causale ou explicative que l'énonciation d'une tautologie rend possible des raccords avec d'autres « jeux de langage ».

3.5 Pas de jeu sans règles

Cette considération du langage comme surface, comme mise à plat des ressources symboliques déhiérarchisées s'apparente à un terrain multi-sports dont les différentes délimitations pourraient sans cesse être réaménagées, ou encore à un magasin à grande surface — un magasin qui, comme la littérature, est général — qui rassemble en un seul lieu une immense variété déhiérarchisée d'artefacts les plus communs avec lesquels on peut inventer de nouveaux dispositifs langagiers. On peut dès lors parler de cette surface

²⁶⁴ Christiane Chauviré, *Wittgenstein en héritage. Philosophie de l'esprit, épistémologie et pragmatisme*, op. cit., 19.

linguistique comme d'un espace propice à la pratique de « jeux de langage ». Hocquard en parle par ailleurs comme d'un « coffre à jouets » duquel il tire un lot d'outils parmi lesquels se trouve le mot « barrage » : « quand je n'écris pas [...] j'édifie (plusieurs fois) le même barrage en pierres avec Olivier sur la rivière K (parce que les vacances c'est fait pour s'amuser et que nous avons trouvé amusant de construire des barrages avec des pierres pour faire monter le niveau de la rivière) » (*MH*, 223). Ce « coffre à jouets » peut évidemment nous faire penser à la caisse à outils dont fait mention Wittgenstein dans ses *Conversations sur l'esthétique* :

J'ai souvent comparé le langage à une caisse à outils contenant marteau, ciseau, allumettes, clous, vis et colle. Ce n'est pas par hasard que toutes ces choses ont été mises ensemble — mais il y a des différences importantes entre les différents outils; leurs divers emplois ont un air de famille — bien que rien ne puisse être plus différent qu'un ciseau et de la colle. Les tours nouveaux que nous joue le langage chaque fois que nous abordons un nouveau domaine sont une surprise perpétuelle²⁶⁵.

À partir d'une remarque de Wittgenstein qui concerne le statut épineux que détenait l'humour dans l'Allemagne nazie, Cometti s'interroge sur ce qu'impliquerait un « monde sans humour », dans la mesure où celui-ci est étroitement lié à nos modalités d'expression. Puisque l'humour est difficilement concevable sans indétermination, une conception du monde qui relève de l'absolu — autant le déterminisme que le relativisme — en rend difficile la manifestation : « [O]n peut imaginer ce que serait un monde sans humour, soit un monde tissé par la convention, un monde fait de toutes pièces, ou d'une seule pièce!²⁶⁶ ». La volonté de porter un point de vue global et absolu sur le monde ne peut que conduire à un sentiment de manque et de désenchantement. En ce sens, l'humour se distingue de l'ironie romantique qui est marquée par un état de désillusion envers la cruauté du monde. À une esthétique de la plainte se conjugue alors un discours prétendument clairvoyant et parfois héroïque qui fait miroiter la possibilité d'une sortie de l'état de dénuement par l'atteinte d'une signification plus essentielle :

²⁶⁵ Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, op. cit., § 4.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 368.

L'une des caractéristiques de la conception romantique [...] tient à une relation de la partie au tout qui privilégie le tout de la langue comme dépositaire d'un sens dont nos jeux de langage sont en quelque sorte détachés, condition qui explique la valeur accordée au fragment, aux effets de miroitement, au sentiment d'exil comme à l'appel du divin qui sont autant d'éléments constitutifs du *Witz*. C'est ce que l'ironie romantique doit à une vision de l'ineffable et du caché que la problématique wittgensteinienne, dans ses rapports avec l'intériorité et l'imprévisible, met fondamentalement en question. Car ni l'accord avec les règles, ni ce qui en constitue l'écart ne permettent d'apparenter l'expression aux mirages ou aux miroitements d'une relation ironique à la totalité²⁶⁷.

Tandis que l'ironie romantique fonctionne selon un dédoublement de la signification²⁶⁸, Cometti explique qu'en tant qu'usage « non-standard » du langage, l'humour, à la faveur de l'imprévisibilité constitutive de notre forme de vie et de la multiplicité des usages, se saisit sans détour. Tout comme la métaphore qui ne peut se saisir que dans un contexte d'énonciation particulier, l'humour n'a pas besoin d'être rattaché à une quelconque dimension cachée du sens pour prendre sa valeur. Par ailleurs, tout comme la métaphore ne s'énonce pas à partir d'un « degré 0 » du langage, l'humour ne s'apprécie pas en fonction de sa contrepartie sérieuse ou neutre²⁶⁹. Cette saisie directe n'est pas étrangère à notre capacité à s'imprégner d'une diversité de « jeux de langage », qui nécessite une faculté d'en cerner les règles, et surtout l'esprit dans lequel les « jeux de langage » sont joués. Parce qu'elle se distingue des processus de compréhension qui impliquent un double régime de la

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 365.

²⁶⁸ Cometti explique que « Le rôle de l'implicite, la distinction de l'implicite et de l'explicite, du littéral et du figuré en sont des composantes à la fois élémentaires et majeures. Les hypothèses qui tendent à les mettre en relief font toutefois appel, à des degrés divers, à une double signification qui recoupe les conceptions courantes de la métaphore et du langage « figuré ». [...] Une conception romantique [...] postule un double régime ontologique du sens peu compatible avec ce que Wittgenstein suggère à propos du langage, mais elle projette dans l'ineffable ce que l'humour manifeste d'un seul trait, simultanément, dans l'immédiateté de l'expression comme telle » (*Ibid.*, p. 366-367).

²⁶⁹ Puisqu'elle est énoncée dans un contexte pratique, la métaphore, pour Wittgenstein et Donald Davidson, entre autres, n'a pas d'autre sens que son sens littéral, son sens immédiat et nécessite pas plus que d'autres jeux de langage, une pratique interprétative particulière. À ce sujet voir notamment Jean-Pierre Cometti, *La maison de Wittgenstein*, op. cit. ainsi que Jocelyn Benoist, « Les métaphores sont des expressions comme les autres », *Archives de philosophie*, n° 4, 2007, p. 559-578. ce dernier article discute des positions de Davidson, de John Searle sur le sujet et les confronte à une approche contextualiste du langage.

signification, cette saisie directe relève de la littéralité, non pas sur le plan strictement sémantique, mais plutôt au sens d'un savoir-faire langagier, d'une expérience du langage :

L'humour ne se conçoit pas sans une condition d'indétermination qui doit avoir sa place dans la nature du langage et dans son fonctionnement; cette indétermination doit se manifester dans les « jeux de langage », et elle doit s'accorder avec l'existence de règles. [...] Une approche wittgensteinienne [...] se caractérise par la seule présupposition de la littéralité. Les ressources déterminantes restent celles de l'usage. [...] C'est l'usage et le contexte d'usage, conjugué à ce que cet énoncé signifie littéralement, qui marquent un trait d'humour et une distance à l'égard de tout ce que je pourrais dire, sans aucun humour, du mauvais temps de la saison²⁷⁰.

Chez les trois auteurs qui nous concernent, l'humour implique des considérations semblables à celles que l'on vient d'exposer. Plus qu'un simple trait d'humeur, l'humour participe chez eux d'une façon non-affectée de concevoir la nature des rapports entre le langage et le monde. Méfiant envers l'attitude romantique, Hocquard explique que « s'il ne dédaigne pas l'humour (en raison de son caractère aporétique), [il] déteste l'ironie » (*MH*, 464), à quoi Tiberghien ajoute que c'est

le caractère désengagé, ou faussement engagé, de l'ironie qui lui déplaît probablement : quant au côté aporétique de l'humour, il tient sans doute à ses impasses assumées et à l'espèce d'autodérision dont il fait toujours si peu que ce soit preuve, découvrant sous ses pieds des chausse-trappes et de vastes zones d'incertitudes là où d'autres le voient avancer triomphalement²⁷¹.

Sans vouloir mettre tous les jeux de langage sous le même sceau, Wittgenstein veut éviter de faire à l'avance le tri des ressources qui pourraient nous servir dans telle ou telle circonstance. Il entend plutôt nous convaincre du potentiel d'éclaircissement que détiennent le rapprochement et la comparaison de situations ainsi que des jeux de langage qu'elles

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 364, 366. Pour illustrer son propos, Cometti fournit l'exemple suivant : « La différence entre le sens que je prête à un énoncé du genre : « Quel bel été nous avons ! » par un temps chaud et ensoleillé et le même énoncé, prononcé en plein mois de juillet sous la pluie, ne tient pas à un double sens à proprement parler. La seule signification qui se puisse accorder à cet énoncé réside dans sa signification littérale communicable, même s'il n'existe pas pour tout énoncé un seul sens littéral ». (*Ibid.*, p. 366)

²⁷¹ Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard, op. cit.*, p. 23-24.

impliquent, autant celles que l'on croit associées par nature que celle que rien ne semble lier. Il s'agit aussi de ne pas rejeter trop rapidement ce qui nous semble impertinent. Or, tout en déparcellisant les conditions de signification, la volonté de Wittgenstein d'intégrer les jeux de langage esthétiques à nos jeux de langage « ordinaires », et plus largement, à un « environnement de pensée » ou une « forme de vie » tend également à montrer que des considérations esthétiques ont cours et importent là où on s'y entendrait le moins. Pour Wittgenstein, il reste que « [n]os plus grandes bêtises peuvent être sages. On ne saurait croire combien un nouveau tiroir dans notre filing cabinet, s'il est bien placé, peut rendre de service²⁷² ». Comme le suggère Wittgenstein, attribuer de la crédibilité à ce qui apparaît saugrenu, nous permet d'organiser autrement ce avec quoi nous transigeons, autorise, à travers l'établissement de nouvelles connexions, de jeter une lumière différente sur les faits. Wittgenstein donne un exemple qui demeure éloquent à ce titre :

Quelle similitude y a-t-il entre mon admiration pour cette personne et le fait que j'aime la glace à la vanille? La comparaison semble presque révoltante. (Mais vous pouvez relier ces cas un à l'autre par des cas intermédiaires.) Supposez que l'on vous dise alors : « Mais c'est un type tout à fait différent de plaisir. » Avez-vous appris deux sens du mot « plaisir »? Vous employez le même mot dans les deux circonstances. Il y a quelque relation entre ces plaisirs. Toutefois, dans le premier cas, c'est à peine si l'émotion de plaisir compterait dans notre jugement²⁷³.

Dans un texte consacré à Hocquard, Claude Bondy remarque que ce type d'intervention relève d'une « expression minoritaire (*insulaire*), ou singulière, dont l'étrangeté, l'absurdité ou le trait énigmatique étonne, éclaire, provoquant parfois aussi un rire libérateur : une sorte de *Koan* apte à détruire ou pulvériser l'ordre établi²⁷⁴ ». Sans doute Hocquard se reconnaît-il dans cette manière de travailler qui sait habilement prendre à partie nos repères et nos façons de penser habituels et met au jour des aspects des choses qui restent, la plupart du temps, négligés et tus. Si, comme on l'a déjà mentionné, Hocquard paraphrase Wittgenstein pour

²⁷² Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, op. cit., p. 101.

²⁷³ Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, op. cit., II, § 4.

²⁷⁴ Claude Bondy, « Mon abracadabra pour Emmanuel », *Le cahier du refuge*, n° 203 (Emmanuel Hocquard), Marseille, Centre international de poésie Marseille, 2011, p. 25.

dire que la « poésie est, avant tout, une affaire d'organisation logique de la pensée », rien ne dit *a priori* quel genre de considération doit faire l'objet de cette organisation, ce qui vient mettre l'accent davantage sur l'exercice de la pensée que sur la valeur poétique de l'entreprise en tant que telle. Cela consiste à donner de l'importance à ce qui, de prime abord, ne semble pas en avoir, à revaloriser les signes impertinents qui occupent notre vie, à considérer les « indices qui n'ont pas nécessairement de rapport avec l'affaire du moment » (PT, 224).

En évoquant la « surprise perpétuelle » que nous cause le langage ainsi que ses domaines d'applications les plus variés, Wittgenstein considère qu'il demeure préférable de porter notre attention sur la diversité de « jeux de langage » que l'on peut engager plutôt que de fournir des efforts afin d'en définir l'essence :

Au lieu d'indiquer un trait commun à toutes les choses que nous appelons langage, je dis que ces phénomènes n'ont rien de commun qui justifie que nous employons le même mot pour tous, — mais qu'ils sont tous *apparentés* les uns aux autres de bien des façons différentes. Et c'est en raison de cette parenté, ou de ces parentés que nous les appelons tous « langages »²⁷⁵.

C'est justement à cause de son caractère indéterminé et pluriel que Wittgenstein emploie le mot « jeu ». En raison de ses nombreuses applications possibles, on se rend compte que placer celles-ci sous un signe commun devient improbable et que nous n'avons pas besoin d'une telle exigence pour faire un usage correct du mot et pour le comprendre. Wittgenstein remarque qu'il y a un réseau hétéroclite de caractéristiques (divertissement, hasard, gain, habileté, etc.) qui viennent justifier qu'on appelle quelque chose un jeu, mais que ces caractéristiques ne doivent pas nécessairement se trouver entièrement dans tous les jeux. Ce concept devient ainsi l'exemple phare dont se sert le philosophe pour expliquer ce que sont les « airs de famille » :

Considère, par exemple, les processus que nous nommons « jeux ». Je veux dire les jeux de pions, les jeux de cartes, les jeux de balle, les jeux de combat, etc. Qu'ont-ils tous de commun? — Ne dit pas il *doit* y avoir quelque chose de commun à tous,

²⁷⁵ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 65.

sans quoi ils ne s'appelleraient pas des « jeux » — mais regarde s'il y a quelque chose de commun à tous. — Car si tu le fais, tu ne verras rien de commun à *tous*, mais tu verras des ressemblances, des parentés, et tu en verras toute une série²⁷⁶.

De la même manière, Pierre Alferi nous parle du « sport favori de l'homme » (*SJ*, 18) qu'il se garde pourtant de nommer. On peut comprendre, en lisant le texte ainsi intitulé, que ce sport, un peu comme le kung-fu que nous évoquions plus tôt, est une activité qui consiste à se débattre et à donner un sens à nos « coups » dans des circonstances très souvent incertaines. Entre la pêche, la mycologie, une expédition « jusqu'au centre de la terre » (*Ibid.*, 19) et une « leçon de rattrapage d'anglais » (*Ibid.*, 20), un « doute s'est insinué » (*Ibid.*, 19), « juste un léger flottement » (*Ibid.*, 20) dans lequel on parvient à se resituer par « un jeu de perspective » (*Ibid.*, 20) qui s'effectue « sur le plat/Entre deux caissons lumineux de jungle » (*Ibid.*, 19). Ce jeu de perspective fait à plat consiste donc à opérer des connexions entre des segments de langage étrangers, mais que rien, *a priori*, n'empêche de produire d'effets, de mettre au point une nouvelle tactique pour remédier au doute. C'est dans ce jeu d'ajustement plus que dans la croyance dans la simple improvisation que l'on peut déployer des techniques diverses et conséquemment déployer des tactiques appropriées. Pour Guillaume le Blanc,

La tactique, contrairement à la stratégie, ne requiert pas de mise à distance de l'environnement immédiat au profit d'une rationalité qui pourrait ainsi émerger. Elle s'insinue progressivement dans l'environnement disciplinaire afin d'en tirer parti. L'homme ordinaire cherche à profiter des normes qui s'abattent sur lui. Il n'est pas un stratège, mais un tacticien qui transforme les événements en occasion²⁷⁷.

On pourrait dire que c'est notamment en développant une diversité de tactique à partir des éléments de notre environnement familier que l'on montre que l'on est apte à jouer un « jeu de langage ».

C'est à des « jeux de langage » encore plus marqués par l'imprévisibilité que Mauche nous expose avec ses « murs de langages ». En effet, se repérer dans le langage relève pour

²⁷⁶ *Ibid.*, § 66.

²⁷⁷ Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires, vie précaires*, op. cit., p. 40.

l'auteur d'une véritable épreuve formée de « questions, de nombreuses interrogations, [d]e jeux de langages bercés d'incertitude » (PF, 5). Dans *Le placard en flammes*, on comprend qu'un simple questionnaire relève d'une épreuve académique pour laquelle on nous a enseigné les rudiments qu'il faut cependant réviser afin qu'ils puissent être mis en application. Remplir ce questionnaire implique également tout un lot de gestes afférents :

Ma mère eut l'habitude par éducation de tenter sa chance. Guère un jeu, pas plus épais qu'un pari. De l'après-midi sans y croire. Activité de la descente en ville qui suppose de se préparer de bonne heure. Et ce qui ne veut pas dire. Visiter quelques bibliothèques. Le cas échéant, une librairie excessivement en escomptant qu'un employé ne fasse pas trop de zèle. D'autre part sous le bras maintenir dissimulé mais jamais très loin le questionnaire. Empocher. [...] Cette comédie, son stylo reprenant le jeu de jambes, de ces deux comparses ennemis bien obligés, s'ils voulaient réintégrer la compétition. [...] Exclut un peu par tricherie, mais la seule manière de participer. Aucune chance écrite en très nombreux caractères, le t étiré, l'enjeu de cette minimale contribution. La plupart des autres questions, soit par connaissance, légère recherche. Par contre le curieux adjectif ne pouvait que biaiser (*Ibid.*, 5).

C'est à partir d'une écriture elle-même en déficit, approximative, sans cesse interrompue et apparemment confuse, que Mauche expose ce qu'implique être « biaisé » par le langage. Mais comme on l'a déjà signalé, son écriture et les scènes qu'il suggère, procèdent de réactions réflexes, qui, malgré les nombreux heurts, font en sorte que le lecteur parvienne à se tirer d'affaire. N'étant pas en réaction contre les règles qui ont cours dans le langage, Mauche les applique par automatisme et intuitivement au fur et à mesure que l'expression s'effectue. Davantage que des contraintes, les règles deviennent chez Mauche des outils adaptables à un discours spécifique. À cet égard, l'exemple précédent suggère que les normes inculquées ne préparent pas totalement à toutes les situations et qu'il est préférable de les distordre, de les adapter quitte à passer pour un « tricheur ».

Mais on pourrait dire que tricher dans ce contexte ne consiste qu'à réintroduire une part « ludique » dans le langage, ce qui, selon Hocquard, « ne veut pas dire nécessairement comique » (MH, 480). Il s'agit de « jouer avec les choses, alors que nous nous contentons encore trop souvent de faire des phrases *sur* ou *contre* » (*Ibid.*, 406). Comme le suggère Richard Rorty, il s'avère préférable de se contenter « du langage-comme-jeu, au lieu de viser

une «théorie de la référence»²⁷⁸ ». Ne plaidant pas pour l'abolition de la fonction référentielle, Rorty oppose ici le « langage comme jeu », en ce qu'il engage une indétermination référentielle, à une théorie représentationnaliste ou correspondantiste selon laquelle le langage doit être justifié par des objets qui lui correspondent.

Hocquard croit que c'est de vouloir juger d'une manière absolue qui est de la tricherie. Il pense au contraire que de jouer avec les mots pour mettre de l'avant son caractère mobile contribue à échapper à la fausse profondeur qu'une quête de la vérité implique. Il entend jouer « avec les choses qui existent [...] avec le langage tel qu'il existe [...]. C'est-à-dire tel qu'il les rencontre, devant lui et autour de lui. Pas derrière lui ni sous lui. Il ne se retourne pas, il ne creuse pas. Il cueille ». En accord avec cet esprit, il tentera d'effectuer des « remises en question radicales des règles du jeu et des enjeux de l'écriture poétique » (*Ibid.*, 25). Comme les jeux de table qui lui permettent d'avoir une meilleure vue sur les opérations langagières possibles, comme le billard qui lui sert « à améliorer son jeu de bande en écriture » (*LC*), faire des barrages est une activité qui peut contribuer à prendre en compte l'indétermination et la précarité du langage. L'auteur explique qu'il faut que le barrage soit construit adéquatement sans quoi il ne permettra pas qu'on se baigne un moment dans l'eau qu'il retient. Mais la relative précarité de cette construction fait en sorte que tôt ou tard, elle s'effondrera. C'est comme pour le langage; il faut savoir monter et ajuster une « pièce de sens » dans un certain contexte d'activité : « Ces pierres sont des mots, littéralement des mots. Il y en a de petits et de gros. Les gros mots sont pour les fondations. Chaque fois qu'il reconstruit le barrage, le barrage s'écroule. » (*Ibid.*) Mais compte tenu des « tours nouveaux que nous joue le langage », il convient, en quelque sorte, de ne pas trop s'investir dans une tâche d'édification définitive et d'envisager plutôt des moyens possibles pour intervenir lorsque l'ordre qu'il adopte habituellement est affecté :

Ces mots, n'allez pas croire que ce soit des mots rares ou compliqués. Ce sont, au contraire, des mots que tout le monde emploie à longueur de journée et qui renvoient à des notions admises une fois pour toutes, et donc indiscutables.

²⁷⁸ Richard Rorty, *Objectivisme, relativisme et vérité*, op. cit., p. 252

Quiconque s'aviserait de les remettre en question passerait immédiatement pour un fou, un sophiste ou un bras-cassé. (*Ibid.*)

Qu'elles se retrouvent dans le cadre de l'apprentissage scolaire, dans une partie de quilles (*MH*, 168) ou dans une recette d'« onglet ou de bavette au maïs » (*Ibid.*, 204), les « notions admises et indiscutables » dont parle Hocquard nous ramènent à la question de la règle, que l'auteur, tout comme Alferi et Mauche d'ailleurs, pose. Malgré sa volonté d'« ouvrir la notion de *grammaire* à autre chose qu'un simple code de règles fixes et autoritaires qui régissent notre langage et donc notre pensée » (*Ibid.*, 231), Hocquard entretient un rapport plutôt malaisé aux règles et à la grammaire qu'il associe à l'inculcation d'ordres, à une forme de normativité qui serait porteuse d'une malédiction déterministe :

La grammaire, ça concerne les règles de raccordement des mots dans un ordre imposé, c'est-à-dire un ordre où les raccords sont déjà réglés. [...] Ce n'est pas seulement notre langage qui est ainsi grammaticalisé, mais notre vie, notre corps, notre manière de voir et, partant, de nous comporter, d'agir et de réagir. (*GT*)

Dans ses livres, l'exemple notoire de cette tension entre la nécessité d'établir des règles et leur effet contraignant reste la phrase. Tandis qu'il reconnaît qu'on ne peut remédier à faire des phrases, Hocquard observe qu'elles imposent une façon normative de concevoir les choses : « Les vies, comme les livres, écrit-il, sont faites de phrases toutes faites. » (*CI*, 26) Il explique par ailleurs que « le problème est que si la phrase permet de dire ou d'écrire ce que nous disons ou écrivons comme ça, elle empêche aussi de dire ou d'écrire autrement que comme ça. C'est dans ce sens que Roland Barthes a pu écrire que la langue est fasciste » (*GT*). Ce constat est évidemment représentatif du discours alarmiste qui régnait au sein de la mouvance structuraliste et poststructuraliste. Il faudrait modérer cette idée en disant que si en effet la fréquence d'utilisation des phrases mène plusieurs à conclure qu'elle est la forme langagière la plus complète et qu'elle constitue un idéal expressif, il est tout aussi abusif de prétendre qu'elle *empêche* de faire quoi que ce soit d'autre. On peut certes retrouver dans certaines idées d'Hocquard le « ton d'une époque où la sémiologie et le structuralisme dominaient dans les sciences humaines, colorant plus ou moins insidieusement la production

littéraire française²⁷⁹ ». Ce climat intellectuel se reconnaît chez Hocquard à sa façon de relever les marques de normativité et de pouvoir qui occupent le langage. C'est particulièrement la grammaire inculquée durant l'apprentissage scolaire qui, selon l'auteur, est porteuse du déterminisme et de la causalité de nos façons de penser. Afin d'explicitier la critique qu'il intente à la « pensée préréglée » et au « mot d'ordre », Hocquard cite Gilles Deleuze et Félix Guattari :

La maîtresse d'école ne s'informe pas quand elle interroge [...]. Elle donne des ordres, elle commande. [...] La machine de l'enseignement obligatoire ne communique pas des informations mais impose à l'enfant des coordonnées sémiotiques avec toutes les bases duelles de la grammaire (masculin/féminin, singulier/pluriel, substantif/verbe [...]). Une règle de grammaire est un marqueur de pouvoir avant d'être un marqueur syntaxique. (GT)

À quoi Hocquard ajoute que « [l]es mots d'ordre ne sont pas tapis dans le langage. Ils en sont inséparables. Dès qu'il y a langage réglé, il y a mot d'ordre. On n'y échappe pas » (GT). Cette convocation de Deleuze et de Guattari suggère une façon de réagir plutôt typée qui tente de contrer ce qui semble être chez eux « la tragédie du normatif ». L'attitude phobique déployée afin de détecter et d'éradiquer tous les dualismes que les rapports de pouvoir imposent à travers un « système » symbolique procède cependant d'un renversement des valeurs qui ne fait qu'accentuer les dualismes dénoncés. Démontrant, au détriment du « normal », une faveur nette envers les cas limites, dont les « différences » ou les « hétérotopies » sont exemplaires des concepts phares développés à cet effet, cette approche se réfugie d'une manière complaisante dans « l'autrement que ce qui est²⁸⁰ », et fait de

²⁷⁹ Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard, op. cit.*, p. 12. S'il reconnaît avoir un certain intérêt envers la notion de « texte », Hocquard ne partage pas du tout l'élan volontariste auquel le terme a été associé à la fin des années 60. Il ne partage pas non plus la conception du texte comme production infiniment différentielle, autonome et dénuée de référence au monde. Finalement, il serait suprenant qu'il adhère à l'association privilégiée qui était faite entre le « texte » et la « littérature ». Réfractaire à toute forme de « littérarité », Hocquard semble plutôt intéressé à l'idée de « texte » au contraire pour son caractère anti-disciplinaire et pour la considération qu'il a pour l'ensemble du « langage ordinaire ».

²⁸⁰ Dans *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle* (Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 144), Thomas Pavel fait remarquer ceci : « Que le texte littéraire cache des jeux de sens et de formes inaccessibles à l'auteur et à son public est un principe régulateur non seulement de la nouvelle critique — et de sa branche structuraliste — mais aussi des herméneutes et

l'interprétation inépuisable et de la fuite du sens un nouveau conventionnalisme, une autre façon unitaire de penser. Cette manière de faire, qui témoigne moins d'une simple inquiétude devant l'uniformisation des représentations que d'une peur devant l'éventualité d'une perte de sens authentique, « retrouv[e] spontanément un langage apocalyptique [selon lequel il] est moins question de savoir que de salut, d'argumentation que d'empoiement, de résultat que d'épiphanies²⁸¹ ».

Si Hocquard convoque parfois les outils développés par le poststructuralisme, les solutions qu'il envisage n'en porteront cependant pas particulièrement la marque. Il parvient à éviter « une certaine critique artiste qui présuppose un culte romantique du déviant²⁸² » qui dote l'homme de lettre d'un statut persécuté que l'on célèbre et qui le rend exclusif. En effet, les interrogations qui ressortent de sa pratique d'écriture ne seront pas empreintes d'une volonté de démanteler une quelconque structure qui dissimulerait, par les leures qu'elle tend, la composition différentielle du réel. Hocquard investiguera les réseaux de ressources plus immédiates que fournissent nos expériences ordinaires, proposant à ce titre une réflexion sur les habitudes et les règles qui, malgré le coefficient de normativité qu'elles impliquent, détiennent toute la plasticité nécessaire afin qu'elles puissent être remodelées en une pluralité de manières d'agir. Alors comment arriver à faire des choses avec les mots « tels qu'ils existent »? Autrement dit, comment déjouer cette grammaire « pré-réglée » sans nourrir les mythes que suppose le recours aux cas limites ou à un « autre » langage qui seul serait en mesure de transgresser nos règles ordinaires, de nous permettre de sortir de l'ordre établi?

S'il n'entend pas faire table rase de la forme phrastique, Hocquard refuse de l'idéaliser et de reconnaître sa prétendue naturalité. Conséquemment, il constate qu'elle est le pur

des post-structuralistes. » C'est en ce sens que nous parlons ici du conventionnalisme d'une « ligne de pensée similaire ».

²⁸¹ Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 17.

²⁸² *Ibid.*, p. 7. le Blanc cite Christophe Dejour « Réhabiliter la normalité? », dans « L'homme normal », *Le passant ordinaire*, n° 45/46, p. 56.

produit de nos habitudes, de nos conventions de l'application aveugle de règles préfixées. Mais il reconnaît qu'elle

est efficace. [...] On ne peut pas s'en passer. [...] Ne perdons cependant pas de vue que lorsque nous réfléchissons, parlons ou écrivons, en coulant notre pensée en phrases, il n'y a là absolument rien de naturel. Nous ne faisons qu'appliquer, par habitude, les règles que nous avons apprises. Il n'en reste pas moins que la phrase est la clé de voûte de notre langage. Dans chaque phrase, les mots s'enchaînent dans un ordre fixé par les règles (*GT*).

Or, l'établissement d'un dualisme entre le conventionnalisme et le « naturel » peut nous laisser perplexes. En effet, on peut se demander si Hocquard plaide alors en faveur d'une pratique langagière qui serait véritablement « naturelle », spontanée et libre de toute convention, ou si au contraire, il tend à affirmer que puisque la phrase est « la clef de voûte du langage », toutes les autres formes d'expression sont aussi sujettes à nos conventions. Dans un même ordre d'idée, Richard Shusterman remet en cause le parti pris des théories poststructuralistes pour la différence absolue qui conteste l'idéal unitaire et conventionnel des contenus symboliques. Pour Shusterman,

[u]ne telle position suppose à tort que nos conventions culturelles sont superficiellement arbitraires; elle se fonde sur une reconnaissance non critique de la distinction du naturel et du conventionnel. [I]l n'existe pas de frontière nette entre les pratiques et les intérêts naturels et ceux qui sont culturellement informés ou « conventionnels ». Un grand nombre de ce que nous appelons nos conventions sont si profondément implantées en nous que nous les employons naturellement et qu'elles forment la base de notre forme de vie. S'en passer, à supposer que cela fut possible reviendrait à choisir l'indigence, et à nous priver de ce qui constitue nos formes même de pensée, d'action et d'expérience²⁸³.

Il semble donc que pour affirmer un potentiel d'invention au sein des formes de discours conventionnelles ou stéréotypées, on ne gagne rien à vouloir s'émanciper complètement des règles qui occupent nos pratiques et notre forme de vie. Il semble qu'il serait plus juste de dire que nous avons une capacité naturelle à inventer et à réadapter des règles, dans diverses circonstances, sans que celles-ci constituent nécessairement des conventions immuables. Cette façon de voir les choses ne va pas sans remettre en question la manière habituelle de

²⁸³ Richard Shusterman, *Sous l'interprétation*, Combas, Éditions de l'Éclat, 1994, p. 37.

comprendre les règles, leurs fonctions et la façon dont elles sont établies. Dans un autre passage, Hocquard parvient plus précisément à identifier ce qui l'embarrasse dans les phrases : c'est qu'elles

s'enchaînent, dans tous les sens du terme, entre elles. Une démonstration, une explication, un raisonnement, une narration consistent en une suite de phrases où la pensée avance et se déroule en vue d'une conclusion. Les phrases et les enchaînements de phrases (sauf dans le cas des palindromes) sont à sens unique, comme certaines rues. En organisant ainsi le langage, la phrase organise la pensée de cette façon. (GT)

La phrase est donc plus spécifiquement liée à une organisation linéaire et causale de la pensée. Or, le problème qu'Hocquard semble éprouver à l'endroit des phrases ne doit pas être ramené à leur nature en tant que telle, mais à la façon dont on organise et que l'on connecte les phrases entre elles. Il faut donc être attentif aux mots qu'on y met, mais aussi à la manière dont on les ajuste, dont on les règle. Dire que l'on fait des phrases ne dit rien sur ce que l'on fait avec elles. Autrement dit, il s'agit davantage d'une question d'usages possibles que de la forme de discours qu'elle impose *a priori*. Cet « art de manipuler » (IV, 50) concerne évidemment la variété et la plasticité des jeux de langage²⁸⁴ que l'on évoquait. Malgré certaines exagérations qu'Hocquard formule quant au pouvoir insidieux qu'exerceraient sur nous les phrases, on peut dire qu'il a justement remarqué que celles-ci tenaient toujours le même rôle dans le même jeu de langage. « Casser une phrase » (MH, 293) ou, plus précisément, leur enchaînement et en redistribuer les morceaux sans les recoller, représente sans doute un moyen efficace de jeter une nouvelle lumière sur elles ainsi que sur les règles qui les concernent : « Est-il pensable de casser une phrase. [...] Alors le docteur Friedrich a

²⁸⁴ En plus de nous permettre d'observer les croisements entre la diversité des usages du langage, penser en terme de « jeux de langage » offre une alternative à l'approche pragmatique en linguistique. Même si cette dernière accorde une importance primordiale aux contextes d'énonciation, son approche typologique impose des distinctions entre les constituants du discours qui peuvent à la fois être réducteurs et alourdir inutilement les conditions de compréhensions. On peut penser par exemple à la distinction établie entre la « phrase » et l'« énoncé ». Tandis qu'on attribue à la phrase un sens stable (une sorte de degré zéro), le sens de l'énoncé dépendrait quant à lui d'un contexte d'énonciation. Mais est-il possible d'être hors de tout contexte? Cette distinction en entraîne d'autres qui ne sont pas moins ambiguës, comme celle entre le « sens » et la « signification », qui témoignent d'un rapport à la signification et la compréhension reposent sur des dédoublements et des processus régressifs et causaux.

essayé de lui faire *faire* une phrase. [...] “Vous ne pouvez pas rester ici” “Nous sommes venus voir les bateaux”. [...] Des choses ni construites ni inventées, bien plus par jeu, tu vois, surfaces qui déçoivent l’incertitude veut l’évidence. » (CI, 57-58). Or, pour être apte à résister « à la fabulation continue » (IV, 17), il faut réapprendre à instaurer des jeux avec les phrases et donc en faire bouger les règles.

Dans le cadre de sa réflexion sur la pratique du langage, Wittgenstein accorde par ailleurs une attention particulière aux *règles* d’après lesquelles les jeux s’élaborent, ce qu’il conçoit comme leur *grammaire*. Si on suit Wittgenstein, les règles qui occupent notre langage ne se définissent pas par la formalisation d’un contenu d’après un ordre préétabli. Comme le philosophe le suggère, le problème n’est pas que la grammaire et les règles existent. Le problème est plutôt qu’elles soient d’emblée associées à l’idée d’un lot de prescriptions qui surplombent et prédéterminent nos actions. Dépendamment des orientations de pensée, on chercherait soit à les définir clairement pour expliquer et comprendre nos façons d’agir, soit à leur imposer une table rase pour se libérer des contraintes du discours. Mais ces deux démarches démontrent une volonté de surplomber la grammaire. La sortie procède soit d’un contrôle *a priori* des modalités de notre langage et de nos pratiques, afin d’anticiper et de régler une fois pour toutes les problèmes qui s’y glissent, soit d’une transgression systématique et permanente des règles. Or, pour Wittgenstein, l’illusion consiste plutôt à croire que l’on puisse s’extirper de la grammaire et de ses règles, comme si nous pouvions si facilement échapper à notre forme de vie. Cette façon de penser est plutôt relative à une façon de penser qui « démonise » la grammaire et les règles, comme si elles étaient un empêchement d’atteindre un objet ou un état plus noble et authentique des choses. Comme le précise Christiane Chauviré suite à Bouveresse

[o]n ne peut changer les choses que de l’intérieur d’une forme de vie, et non pas en feuilletant un catalogue des possibles anthropologiques pour en choisir un tout prêt [...] Il ne nous reste qu’à accepter notre forme de vie comme un absolu qu’on sait relatif — ce qui est sans doute bien peu rationnel —, on ne peut pas davantage s’en extraire pour la juger ou la remplacer de l’extérieur qu’on ne peut sortir de sa peau²⁸⁵.

²⁸⁵ Christiane Chauviré, *Le moment anthropologique de Wittgenstein*, Paris, Kimé, 2004, p. 129.

S'il est inévitable que des règles aient cours, Wittgenstein n'en a pas une conception fataliste et tragique : « la grammaire ne dit pas comment le langage doit être construit pour atteindre son but, pour agir de telle et telle manière sur les hommes. Elle décrit seulement l'emploi des signes, et ne l'explique d'aucune façon²⁸⁶. » Autrement dit, la grammaire n'est pas un ensemble de règles qui surplombe le langage auquel il faudrait se référer pour expliquer ce que l'on dit. C'est le réseau que forment les différents « jeux de langage », leurs usages et leurs règles, donc la pratique linguistique elle-même qui constitue le corps de la grammaire. En ce sens, Wittgenstein parlait pour décrire la forme de vie d'une « nécessité de l'arbitraire ». Dans une telle conception où les règles s'établissent et se révisent selon une variété de contextes différents, les ressources inventives constituent des usages de nos ressources habituelles et ordinaires et ne requièrent pas la découverte d'un état extérieur au cours des choses. Parce que les règles existent d'une façon interne à nos conduites, elles laissent une panoplie de brèches, d'où la nécessité d'investiguer à de nombreuses reprises et sous différents angles les multiples réseaux de significations et d'usages ainsi que les niveaux d'interaction qu'impliquent nos habitudes de vie²⁸⁷.

Si la grammaire ne surplombe pas nos manières d'utiliser le langage, rien ne se trouve non plus en amont d'elle : « il n'y a pas de faits de référence auxquels on pourrait comparer la grammaire pour la justifier, il est impossible de soumettre la grammaire au verdict d'une

²⁸⁶ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 496.

²⁸⁷ C'est de cette façon, pense Antonia Soulez que l'on peut concevoir la part politique de la pensée de Wittgenstein. Elle explique que « s'il est un message de philosophie politique en provenance de Wittgenstein, il consiste en ceci : la possibilité du changement social ne dépend pas d'une théorie de l'action sociale fournissant des clefs pour expliquer les changements sociaux afin d'agir sur eux. Elle repose bien davantage sur un exercice d'ascèse. Il faut une expérience imaginative de sortie fictive hors de notre cadre coutumier, pour apprendre à voir les choses autrement. Ainsi est-on amené à changer la règle, et par conséquent aussi la signification, et en ce cas le mot. [...] Il se pourrait donc que les règles soient moins impérieuses ou tyranniques que le sens et que l'empire du sens soit, lui, plus insidieux et aliénant que la « force de la règle ». [...] C'est une facilité de croire que la critique est limitée par les limites de notre langage ou de notre cadre. Il faut penser le contraire et se demander quel lien il y a entre l'existence de ces limites et l'invention de concepts critiques. » Antonia Soulez, *Wittgenstein et le tournant grammatical*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 2004, p. 106-107.

réalité quelconque sous peine de régression à l'infini²⁸⁸ ». Chez Wittgenstein, la « grammaire philosophique » offre une manière de concevoir la règle qui n'est pas aggravante ou déterministe et selon laquelle l'altération des façons de faire ne repose pas sur la transgression, mais suit la diversité d'usages des mots : « La règle n'agit pas à distance, et notamment pas sur le futur. [...] La règle vue par Wittgenstein n'exerce aucune force, elle a une autorité, ou comme il le dit, une "dignité", idée importante pour comprendre ce qu'est pour lui la normativité, tant mentale que sociale²⁸⁹. » Les règles indiquent moins une détermination de nos manières d'agir définie par des critères préétablis et immuables qu'une aptitude à intervenir avec pertinence dans différentes situations. Puisque le terrain des « jeux de langage » est l'ordinaire, on pourrait dire, comme le souligne Guillaume le Blanc, que la vie ordinaire se définit par un « jeu dans les règles » qui ne signifie pas qu'on s'y assujettit, mais plutôt que l'on déploie des capacités pour les transformer de l'intérieur :

La capacité créatrice des vies ordinaires, si elle trouve son origine dans la vie comme puissance normative, capacité vitale d'instituer des normes nouvelles, n'est pas indépendante des normes sociales dans lesquelles elles s'inscrivent et qu'elle contribue à modifier en les singularisant en permanence. La possibilité de produire un jeu dans les normes dépend en partie de la manière dont les normes sociales soutiennent une vie²⁹⁰ »

C'est ce que le Blanc nomme la " catachrèse " qui

désigne le détournement [des] normes, non pour s'opposer à elle mais en vue de leur réalisation même. C'est à cette condition seulement que l'on peut parler d'un style de l'action. Le style n'est pas un échappatoire aux normes. Il est la modulation même des normes qui rend possible leur réalisation. Le style est la distance produite dans la vie ordinaire entre l'activité et les normes, nécessaire à la réalisation des normes. [...] Dès lors, le style est non pas créateur de la norme, mais recréateur [...]. La vie ordinaire modifie les normes dans les styles. Elle est une série de variations²⁹¹.

²⁸⁸ Christiane Chauviré, *Le moment anthropologique de Wittgenstein*, op. cit., p. 26.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁹⁰ Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires*, op. cit., p. 45.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 44.

Les règles de « jeux de langage » deviennent alors des dispositifs ou des outils de réglage d'autres jeux. Ils sont la mesure des uns et des autres, mais aucun ne peut tendre à un statut théorique ou métalangagier : « Aucun compas ne peut se mesurer lui-même » (CI, 35).

Le langage, notre langage, est complètement grammaticalisé. Le problème ce ne sont pas les mots [...], c'est la grammaire, l'ordre grammatical, dans tous les sens du terme. Au lieu de se demander comment couler notre pensée dans le moule de ce langage préréglé, on pourrait s'interroger sur ce que notre langage, réglé comme il est, ne nous permet pas de dire (ou de vivre). Indicible et grammaire plutôt que métaphysique et indicible²⁹².

Hocquard signale que l'indicible est moins imputable à des objets ou à des niveaux de connaissance inaccessibles — mais dont on rêve néanmoins — qu'à la façon dont on définit notre rapport au langage et au rôle que l'on fait jouer à la notion d' « indicible » dans le réseau de nos pratiques. Ainsi, c'est la grammaire, et donc la façon dont on organise notre pensée, qui définit l'indicible, qui fait en sorte que l'on n'est pas en mesure de dire certaines choses, et non pas l'existence d'un état de chose inaccessible. Or, dire d'une chose qu'elle est indescriptible, c'est d'emblée être dans un jeu de langage qui en dit beaucoup plus que ce qu'il laisse croire. Ce jeu s'avère davantage être un cliché rhétorique qui indique que l'on a été impressionné.

L'écriture d'Hocquard montre qu'il est vain de tenter de délimiter, une fois pour toutes, un champ de référence cloisonné qui guiderait nos actions et qui justifierait à la fois celles-ci. Autrement dit, il lui semble douteux de supposer l'existence d'une perspective idéale qui permette d'anticiper les soucis qui affectent le sens de nos manières d'agir et qui puisse contribuer à mettre au point un protocole infaillible pour les éradiquer. Il devient illusoire d'aspirer à prévenir les confusions en jalonnant strictement un territoire donné :

Si quelque chose a jamais mérité de laisser
Après tant d'allées et venues
Une trace aussi persistante,
Comment se fait-il que vous ne sachiez plus
du tout

²⁹² Éric Audinet, « Entretien avec Emmanuel Hocquard », dossier Emmanuel Hocquard, *op. cit.*, p. 9.

Ce qui vous déroutait ainsi?

Au croisement de quelle rue et de quelle autre rue
 Reste-t-il quelque chose d'assez précis pour justifier
 Après tant d'allées et venues cette investigation
 hasardeuse [...].

Mais cette fois-ci il faudra résolument passer outre
 Aux conseils raisonnables des professionnels de l'art,
 Et hiverner là sans savoir [...],
 — Même avec l'idée de forcer un matin le passage —
 Et patienter jusqu'à la saison
 des grandes pluies. [...]. (*LE*, 16, 17)

En « passant outre » les frontières du cadastre dessinées par les « professionnels de l'art », on se dispose, à chaque nouvelle situation, à parcourir un nouveau chemin de pensées et à tirer parti de l'imprévisibilité. En fait, nous pourrions dire que nous n'avons pas vraiment le choix d'être placés parmi des ressources qui n'apparaissent pas immédiatement attenantes à un champ donné; l'infinité des ressources langagières et symboliques déborde inévitablement toute entreprise de délimitation qui tenterait d'établir *a priori* les ressources pertinentes d'une pratique, ses conditions d'utilisation et les effets recherchés. Le défi est plutôt qu'il faille savoir utiliser ces ressources à bon escient. Ainsi, pour Hocquard,

« La liste devrait également inclure
 Quelle sorte de café
 A un goût si plaisant »

C'est comme dire
 « je classe les œuvres d'art
 de cette façon » (*MH*, 474).

En empruntant ces deux segments des *Leçons sur l'esthétique* de Wittgenstein, Hocquard adhère à l'idée que classer les œuvres d'art d'une façon ou d'une autre ne consiste pas à montrer ce qu'est l'art. Classer demeure une opération circonstancielle à travers laquelle on veut mettre de l'avant des relations entre les choses, mettre l'accent sur certains de leurs aspects : « C'est comme si on disait : « Je classe les œuvres d'art de la façon suivante : Celles sur lesquelles je lève mon regard et celles sur lesquelles je l'abaisse. [...] Nous pourrions découvrir toutes sortes de relations entre lever et abaisser son regard sur des œuvres d'art et

le faire sur d'autres choses²⁹³ », tous ces cas s'éclairant les uns les autres à travers leurs différences et leurs ressemblances.

Tandis que les élégies d'Hocquard donnent une place à la « sorte de café qui a un goût si plaisant », ce même café semble plutôt servir à Wittgenstein à tourner les prétentions de l'esthétique en dérision : « Vous pourriez penser que l'Esthétique est une science qui nous dit ce qui est beau — c'est presque trop ridicule pour des mots. Je suppose qu'elle devrait également inclure quelle est la sorte de café qui a un goût plaisant²⁹⁴. » Mais ce que Wittgenstein trouve ridicule est bien le fait que l'on pense que l'esthétique puisse mener à établir ce qui est beau et bon — comme si on allait découvrir un modèle idéal. Il semble plutôt qu'en vertu des ambitions essentialistes que Wittgenstein expose, il faudrait placer sous le même signe ce qui relève d'un domaine, dirait-on, plus trivial (le goût si agréable du café) et le goût artistique, n'en déplaît à ceux qui attribuent un statut privilégié à l'art. Or, ce n'est pas tant le rapprochement du goût du café et d'une œuvre d'art qui est inadéquat, mais le fondement essentialiste sur lequel on fonde ce rapprochement, base d'après laquelle on fait également des distinctions strictes qui s'avèrent réductrices. Ce que Wittgenstein nous invite à considérer est moins la recherche d'un trait commun à ce qui est beau ou bon, que les jeux de langage ou les gestes que l'on est susceptible de déployer dans différentes *circonstances*, par exemple lorsque l'on boit et juge la qualité d'un café, que l'on fait ajuster la longueur d'un pantalon, que l'on parle d'un livre ou d'une pièce musicale :

Le langage est un élément caractéristique d'un vaste groupe d'activités — parler, écrire, voyager en autobus, rencontrer quelqu'un, etc. Nous nous concentrons non sur les mots « bon » ou « beau » qui ne sont absolument pas caractéristiques et en général se réduisent au couple sujet-prédicat (« ceci est beau »), mais sur les circonstances dans lesquels ces mots sont dits — sur la situation extrêmement compliquée dans laquelle l'expression esthétique a une place, dans laquelle l'expression elle-même a une place pratiquement négligeable.

Chose caractéristique dans notre langage, un grand nombre de mots employés dans ces circonstances sont des adjectifs — « magnifique », « charmant », etc. Mais vous

²⁹³ Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, op. cit., II, § 5.

²⁹⁴ *Ibid.*, § 2.

voyez qu'il n'y a rien là de nécessaire. Vous avez vu qu'ils ont d'abord été employés comme interjection. Quelle importance si, au lieu de dire « c'est charmant, je disais seulement « Ah! » en souriant ou si je me contentais de me frotter l'estomac? Pour autant qu'il s'agisse de ces langages primitifs, des problèmes tels que la destination de ces mots, leur sujet réel [...] [ce que l'on appelle « le beau » ou « le bon » — R] ne se pose pas du tout²⁹⁵.

Pour Wittgenstein, les interjections sont de l'ordre des réactions esthétiques et ne pourraient en aucun cas servir à identifier une propriété intrinsèque à l'objet qui nous motive à s'exprimer ainsi. De plus, le philosophe remarque à quel point il est « remarquable que dans la vie réelle, lorsqu'on émet des jugements esthétiques, les adjectifs esthétiques tels que « beau », « magnifique » ne jouent pratiquement aucun rôle²⁹⁶. » Bien que ces adjectifs soient évidemment utilisés pertinemment de temps à autre, il reste que si un individu exprime ses jugements esthétiques exclusivement par de telles remarques, Wittgenstein y voit le signe d'une maîtrise lacunaire des ressources langagières et expressives : « Des mots comme « charmants » sont employés d'abord comme interjection. Puis on les emploie dans très peu de circonstances. [...] (Bien sûr il y a une masse de gens qui, incapables de s'exprimer de façon appropriée, emploient le mot très fréquemment [...])²⁹⁷ ».

Wittgenstein constate que quelqu'un qui s'exprime de façon appropriée dans ce genre de contexte produira des remarques qui ont plus à voir avec les idées d'*ajustement* ou de *correction* et qui manifestent de cette manière un effort d'organisation de la pensée. L'incapacité de s'exprimer ne relève pas de l'inaptitude à décrire des contenus préexistants, mais de celle de se nourrir des ressources de tout un « environnement de pensées » afin de mettre en jeu des interventions langagières pertinentes dans une certaine circonstance où les critères sont internes. Or, pour Wittgenstein, « il n'y a pas de description idéale, pas “un cas unique, authentique en règle” de “description de ce qui est vu” par rapport à laquelle les autres descriptions seraient inadéquates ou incomplètes²⁹⁸ ». S'il n'y a pas d'idéal

²⁹⁵ Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, op. cit., I, § 5.

²⁹⁶ *Ibid.*, I, § 8.

²⁹⁷ *Ibid.*, I, § 9.

²⁹⁸ Christiane Chauviré, *Le moment anthropologique de Wittgenstein*, op. cit., p. 56.

indépendant de l'interaction qui a cours, Wittgenstein entend également contrer le mythe de l'indescriptible et de l'ineffable lié à l'impression que le langage n'est pas en mesure de combler les attentes descriptives que l'on a à l'endroit de certaines choses complexes et fuyantes. Pour en revenir au café, Wittgenstein demande « [d]écrivez l'arôme du café. Pourquoi n'y parvient-on pas? Est-ce que les mots nous manquent? Mais d'où nous vient la pensée que pareille description doive être possible? Vous seriez-vous jamais senti du manque de pareille description? Avez-vous essayé de décrire l'arôme sans réussir?²⁹⁹ ». Les interrogations qui composent cette remarque permettent difficilement de dire ce que le philosophe cherche à mettre de l'avant. Mais si on met cette remarque en relation avec une série d'autres, on comprend assez clairement que Wittgenstein ne cède ni au mythe de la description idéale, ni à celui de l'ineffable :

L'arôme du café, diagnostique Wittgenstein, n'apparaît indescriptible qu'à celui qui, égaré par la philosophie, n'a pas compris la valeur de notre langage, qui suffit à tout [...]. Le simple fait d'essayer de décrire cet arôme nous montre qu'on ne saurait parler d'échec : il y a au contraire début de réussite qu'on ne sait pas reconnaître comme tel. Parler d'échec présuppose la référence à un langage idéal dont nous ne disposons pas, référence trompeuse puisqu'elle nous incline à concevoir notre langage comme frustré, inapte à décrire une impression esthétique. [...] Or on ne peut pas plus avoir accès à l'impossible perfection que sortir de nos jeux de langage ordinaires, donc légitimes, pour les juger de l'extérieur³⁰⁰

Chez Wittgenstein, aucune quête de contenu ne dirige la recherche, recherche qui vise plutôt à démêler les confusions qui s'intriquent dans nos usages du langage. L'attention portée envers le réseau que forment le nombre indéfini de relais entre les gestes et les usages de notre « forme de vie », qui sont à la fois le matériau ainsi que la destination de nos interventions, met davantage de l'avant la créativité qui caractérise notre rapport au langage, plus précisément sa capacité à être manipulé pour mettre au point une solution, trouver une satisfaction dans un certain contexte. Cette solution « doit être à chaque fois *inventée* et non

²⁹⁹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 610.

³⁰⁰ Christiane Chauviré, *Le moment anthropologique de Wittgenstein*, op. cit., p. 55-56.

pas *découverte* [...] c'est une *activité*, et une activité qui est à la fois descriptive et constitutive de son objet, en ce sens qu'elle a essentiellement pour but de faire voir quelque chose ou de faire voir les choses sous un certain aspect³⁰¹. Au sein de ses remarques qui se caractérisent par la mise à plat d'exemples et de descriptions détachées et souvent discontinues de nos manières d'agir et d'employer le langage, la part esthétique se reconnaît, entre autres, par la volonté de Wittgenstein de faire voir des aspects — qui va de pair avec une invitation à être attentif à ces aspects (Ne pense pas, regarde!). Saisir un aspect est loin de procéder d'une « expérience vécue spécifique » c'est-à-dire de la saisie et de l'analyse introspective d'un contenu émotif qui accompagnerait une œuvre. Pour Wittgenstein,

Comprendre un tableau, une phrase musicale, une exécution artistique ne se réduit ni à un vécu spécifique, ni à un processus mental concomitant de l'audition ou de la vision — pas plus que signifier et comprendre en général ne sont essentiellement des processus mentaux accompagnant l'énonciation d'une phrase en lui insufflant en somme la vie et le sens³⁰².

Saisir un aspect se distingue également d'une attention portée envers les effets que nous *cause* une œuvre d'art, « comme nous prendrions une drogue, pour qu'elle produise sur nous un effet spécifique. [...] Comprendre une œuvre, poursuit Chauviré, ce serait, grosso modo, être capable d'en donner à quelqu'un une "explication par les raisons"³⁰³ ». Expliquer par les raisons consiste en une aptitude à entrevoir un lot de tonalités que les mots peuvent posséder, c'est-à-dire les rôles qu'ils peuvent tenir dans notre forme de vie (leur physionomie), en s'ajustant au fur et à mesure sur les critères partageables et publics qui s'imposent dans une circonstance. On peut dire que chez Wittgenstein, il existe une *raison esthétique* qui va de pair avec une *raison pratique*; saisir ou faire voir un aspect consiste à établir des connexions entre les éléments de notre forme de vie. Établir des connexions relève d'un genre d'explication, de démonstration ou de justification qui s'élabore en fournissant des *raisons d'agir* et de penser dont les critères de pertinence se trouvent dans l'élaboration de notre

³⁰¹ Jacques Bouveresse, *La rime et la raison*, op. cit., p. 162, 179.

³⁰² Christiane Chauviré, *Le moment anthropologique de Wittgenstein*, op. cit., p. 44.

³⁰³ *Idem.*

forme de vie; ce n'est que d'après elle que l'on peut se guider afin de savoir si telle manière de faire ou de penser peut être pertinente : « le critère de la bonne raison, en esthétique ou ailleurs, est simplement le fait qu'elle est acceptée comme telle, c'est-à-dire que le propre de la bonne explication est essentiellement de nous convaincre³⁰⁴ ». Procédant d'une capacité de mettre divers éléments en relation et de relever leurs ressemblances autant que leurs différences (airs de famille), la saisie d'aspects participe d'une opération, d'une façon d'organiser notre pensée et d'une exigence de clarté située ou contextuelle plutôt que de l'espoir d'en venir à accéder à un contenu et à établir des constats généraux sur des objets. Autrement dit, le rapport que l'on entretient avec les choses est toujours lié à l'usage que l'on fait des éléments de notre grammaire et de notre forme de vie, des relais que l'on instaure entre eux. Une mise de l'avant des explications par les raisons permet ainsi de redonner au langage et à l'environnement auquel il s'intègre la pleine mesure du sens plutôt que de l'attribuer à une diversité d'entités fantomatiques qui s'ajoutent à nos ressources linguistiques et qui ont tendance à engendrer une enflure dans notre façon d'envisager la signification. Pour en revenir à ce qu'on expliquait tout à l'heure, la raison pratique et la capacité de saisir des aspects et d'apporter des ajustements sont intrinsèquement liées à une capacité à cerner les règles : « [S]i je n'avais pas appris les règles, je ne serais pas en mesure de porter un jugement esthétique. À apprendre les règles, vous parvenez à un jugement toujours plus affiné. Apprendre les règles change effectivement votre jugement³⁰⁵ ». Or, la latitude du champ d'action et la capacité de modifier les règles caractérisent beaucoup plus qu'on le croit nos façons ordinaires d'utiliser le langage. La possibilité de changer les règles procède alors moins de l'établissement consensuel et « officiel » d'une loi qui prédétermine causalement les applications futures de tel mot ou segment langagier que d'une capacité à modifier la règle en cours de route, dans le contexte d'une pratique. Chez Wittgenstein, la règle est solidaire de l'apprentissage d'une technique et de la notion de « correction » ou d'ajustement. Cela implique une aptitude à réviser et à ajuster au fur et à mesure nos manières de faire. On peut dire que les « jeux de langage esthétique » font le plus souvent partie des « cas où nous

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 180.

³⁰⁵ Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations*, op. cit., p. 22.

jouons et — *make up the rules as we go along* [...].[e]t également [de ceux] où nous les modifions — « as we go along³⁰⁶ ») ce qui passe notamment par l'invention de cas et par la comparaison d'usages :

Le mot défini un usage J'ai
Vu mon premier cardinal à
Brooklyn C'était *comme*
Compter par couleurs
Ou régler sa montre (CL, 129).

Comme ces quelques lignes le suggèrent, les outils de mesure ainsi que les critères de signification et de justesse qu'ils impliquent peuvent varier selon les circonstances dans lesquelles ils sont convoqués. Plutôt que de se fier constamment aux mêmes outils, on peut se fier à un cardinal ou aux couleurs aussi bien qu'à une montre pour se repérer. Cette manière de penser indique plutôt un trait interne à la conduite qu'une pratique du langage demande, à savoir la capacité d'adapter nos ressources dans différentes circonstances et d'être apte à projeter de cas possibles, dont les plus étranges comportent néanmoins un certain niveau de familiarité pour que l'on puisse s'y reconnaître. Il faut

se rappeler que nous ne sommes pas [...] laissés entièrement à nous-mêmes devant un paysage « évocateur » ou une odeur « caractéristique » et que la vie humaine est tout entière faite de connexions et de relais, sans quoi nous serions condamnés à piétiner sans progrès une infinité de singularités muettes³⁰⁷.

Hocquard retranscrit les propos d'Olivier Cadiot qui explique « le sport ce serait de ne pas inventer une sur-langue mais une sous-langue *pratic*³⁰⁸ », une langue à l'intérieur de laquelle on puisse établir des connexions entre une diversité de motifs, afin de concevoir divers étalons de mesure provisoires. C'est dans un même esprit que Cadiot suggérerait à

³⁰⁶ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 83 (en anglais dans le texte).

³⁰⁷ François Latraverse, « Architecture et langage : une note wittgensteinienne », Céline Poisson, *Penser, dessiner, construire. Wittgenstein et l'architecture*, Paris, Éditions de l'éclat, 2007, p. 83.

³⁰⁸ Le jeu sur la terminaison de « *pratic* » fait écho au livre d'Olivier Cadiot, *L'art poetic* (Paris, P.O.L, 1988, 140 p.) duquel Hocquard affirme qu'il « est un joyeux livre de grammaire, que devraient pratiquer tous les écoliers » (MH, 279).

Didier Arnaudet que l'enjeu de la littérature serait d'offrir un point de vue oblique sur les choses en trouvant l'*ajustement* conceptuel qu'une situation précise requiert :

La question, c'est plutôt que nous sommes tous plongés dans une masse à toutes les échelles possibles, et que ce qui est délicat, c'est d'y rester dedans en regardant de biais. C'est un drôle de sport. Le bon réglage ne se voit qu'au résultat. D'ailleurs, je me demande si ce n'est pas ça le seul intérêt de la littérature, donner à lire un réglage particulier, le réglage d'un moment entre la position des êtres, des astres, de l'économie, du langage, de tout et de n'importe quoi, entre ici et maintenant et c'est là où la littérature est précieuse, elle nous renseigne sur la manière dont les roues dentées des choses et des êtres s'organisent entre elles à un moment T³⁰⁹.

Le jugement participe alors d'une capacité à redistribuer nos ressources conceptuelles pour activer des connexions que ces ressources potentialisent. Relevant d'une conduite *aspectuelle* et *connective*, ce type de jugement participe d'une forme de savoir qui s'avère être un savoir-faire. Comme le suggère Goodman,

connaître ne pourra pas exclusivement, ou même en premier lieu, concerner la détermination de ce qui est vrai. Découvrir, ce n'est pas arriver à une proposition qui sera affirmée ou défendue, mais souvent, comme on place la pièce d'un puzzle, c'est trouver un ajustement. [...] [C]onnaître c'est autant refaire que rendre compte.³¹⁰ »

Les idées d'« ajustement » et de « réglage », détiennent une place importante dans « l'organisation logique de la pensée » d'Hocquard. Rejoignant l'idée de Cadiot, c'est en tenant compte du langage entier et non pas seulement de la littérature qu'il conçoit cette tâche. Pour lui, intervenir dans la langue comme un mécanicien le ferait avec une machine signifie graisser un peu les rouages de la grammaire pour la rendre plus mobile, voire la mettre en pièce afin de concevoir de nouvelles articulations :

L'idée d'être des mécaniciens de précision du langage, quand on étudie ces problèmes-là. Comme il existait autrefois des écrivains publics, nous devrions pouvoir aller trouver le garagiste-grammairien du quartier pour qu'il nous dise ce

³⁰⁹ Olivier Cadiot et Didier Arnaudet, en ligne, « Interview d'Olivier Cadiot par Didier Arnaudet », *Artpress*, n° 18, août 2010, <<http://www.artpress.com/inedit-du-art-press-2-ndeg18--Donner-corps-agrave-des-idees,8950.media?a=23861>>, consulté le 7 avril 2012.

³¹⁰ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, op. cit., p. 42-43.

qui cloche dans nos énoncés et comment décoincer ce qui coince. Je suis aujourd'hui convaincu que nous avons moins besoin d'écrivains, de linguistes ou de philosophes [...] que d'ingénieurs-grammairiens du langage ordinaire [...]. Le problème ne tient pas aux mots. On peut se débrouiller avec très peu de mots. [...] Le seul problème, c'est la grammaire. C'est toujours là que ça finit par coincer. C'est quand même étrange, en français, cette immuabilité de la grammaire, ce Monopole grammatical d'État (*MH*, 280).

L'embarras principal est que malgré la diversité de situations qui adviennent, on se résout à recourir à des lieux communs et à des lois générales, réduisant considérablement notre attention à la diversité de rôles que peut jouer le langage. La grammaire est alors conçue comme une idée qui « est en quelque sorte posée sur notre nez comme des lunettes à travers lesquelles nous verrions ce que nous regardons. Il ne nous vient même pas à l'esprit de les enlever³¹¹. » Hocquard laisse entendre qu'il a ce genre de préoccupations lorsqu'il demande « [q]ue voyez-vous en regardant par votre langage? » (*CI*, 30) Pour affiner notre « optique grammaticale » ou notre « vision synoptique », il s'avèrerait peu efficace de tenter d'enlever tout simplement ces lunettes; ne rien voir ou voir constamment la même chose revient sensiblement au même. Hocquard procède d'une manière différente: il met en morceaux les verres correcteurs afin de pouvoir les réassembler selon les circonstances. Ainsi, il met au point un dispositif d'ajustement pour voir les choses d'une certaine manière, dispositif semblable à celui dont il fait mention à propos des différentes façons de regarder les émissions de télévision : « il avait installé le vieux poste de télévision dont il aimait l'écran géant et les couleurs délavées dont il modifiait la dominante à son gré : verte pour les westerns, rouge pour les autres films, bleue pour les journaux télévisés, jaune pour les émissions politiques » (*MH*, 496). Dans le même ordre d'idée, on peut également, en réadaptant nos critères, se disposer à regarder un film sur un téléviseur défectueux : « Or quand j'ai allumé mon poste, j'ai eu pour toute image une bande lumineuse horizontale [...] qui séparait l'écran en deux parties égales d'un beau gris clair monochrome. Mais j'avais tout de même le son. Avec la voix, la bande lumineuse s'élargissait ou rétrécissait. » (*Ibid.*, 492).

³¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op.cit., § 103.

3.5 « Chercher une phrase »

Tout comme Hocquard, Pierre Alferi tente de développer des moyens d'utiliser le langage qui ne soient pas soumis à la causalité et à la détermination. Selon lui, l'invention nécessite, entre autres choses, un abandon des critères d'identité, de linéarité et de correspondance afin de s'attarder à la création « des trajets syntaxiques et des affinités sémantiques » (*CP*, IV) : « D'où cela vient où cela va ce/n'est pas ton affaire/Elle consiste à substituer certains signes/à d'autres/Dans une longue séquence » (*SJ*, 32). Il affirme également que « [...] c'est beau/De ne pas savoir d'où viennent les choses [...]./ Les enchainements secrets sont plus fins. [...] / Enchevêtrées, beaucoup de phrases/Sont compatibles » (*CP*, 15). Pour ne pas entraver la libre circulation des divers motifs langagiers, il met en garde de « ne pas céder à la "correction" » (*Ibid.*, 51) qui « consiste en une moyenne des phrases déjà formées sanctionnées par l'usage » (*Ibid.*). Comme pour ce qui en est des « phrases qui reviennent et qui disent toutes la même chose », la correction implique une normalisation des usages langagiers. Pour Alferi, il s'agit justement de « "[n]e rien lâcher" », de « ne pas s'arrêter aux phrases usées qui se présentent » (*Ibid.*) Dans un esprit semblable à celui de Ponge qui refusait « d'arranger les choses en poème » et de les contraindre à un ordre préexistant, Alferi ajoute que « la véritable fidélité au langage ne cède rien au langage — fidèle à ses possibilités plutôt qu'à son usage » (*Ibid.*). Mais en dépit de ces réflexions, Alferi, contrairement à Hocquard, reste tout de même attaché à la phrase comme forme d'expression. Au lieu de tenter de l'extirper de nos formes d'expression, il en redécrit plutôt la physiologie. Il affirme que « la littérature met en œuvre une théorie de la phrase » (*Ibid.*, 13), que l'« objet de la littérature est la phrase » (*Ibid.*, 23). Dans *ma haie*, Hocquard discutera de cette position. Il explique qu'en affirmant que penser consiste à « chercher une phrase », Alferi « avait philosophiquement raison », car « la pensée philosophique — en dépit du vœu de Wittgenstein — procède par phrases et n'existerait pas sans les » (*MH*, 452). Comme on l'a vu précédemment, Hocquard tend à vouloir développer de nouvelles formes de pensée, comme par exemple la « liste ». Mais contrairement à Hocquard, Alferi ne propose pas une conception contraignante de la phrase, qui impose des règles rigides de composition et de fonctionnement. Suivant une conception qui a beaucoup à voir avec les « airs de famille » wittgensteinienne, Alferi explique qu'il « n'y a pas de forme commune à toutes les phrases, et pourtant, dans chaque phrase nouvelle, on peut reconnaître la phrase » (*CP*, 23).

La reconnaissance ne se fait pas par l'identification d'un trait commun à toutes les phrases, mais plutôt par le repérage d'une série de traits apparentés hétérogènes que divers segments langagiers peuvent partager à tel ou tel moment. En ce sens, Alferi exprime bien le principe actif qu'il y a dans la reconnaissance et dans les airs de famille; on ne fait pas que percevoir ces faits apparentés, on les opère. Alferi précise d'ailleurs qu'

[e]n tant qu'opération, la phrase décide elle-même des relations qu'elle entretient avec son contexte linguistique, pragmatique, littéraire. [...] S'il faut parler de la phrase ainsi entendue, ce n'est pas pour décrire une forme commune, mais pour montrer comment l'on phrase, pour inventer des phrases (*Ibid*).

Or, plutôt que de tenter de fournir une définition et d'établir les principes de compositions d'une phrase, Alferi considère cette dernière comme un dispositif indéfini de mise en action du langage. Comme le sens qu'elle engendre, la création de phrases « ne relève qu'en partie de la grammaire et de la logique » (*CP, IV*). Inhérente au sens, la phrase « est d'ordre fluide, sa cohérence dans un texte relève moins de l'architecture que de la dynamique » (*Ibid, VII*). Ainsi, la syntaxe devient une caractéristique rythmique et dynamique plutôt que structurelle :

La phrase instaure un rythme qui lui est propre, mais qui ne se réduit pas à sa grammaire. Tout ce qui est balancement, vitesse, syncope relève de la syntaxe. Ainsi entendue, la syntaxe est bien plus que le squelette de la phrase, c'est son système circulatoire : ce qu'il y a de rythmique dans le sens (*Ibid., 25*)

La notion de rythme subit également un assouplissement. S'il parle de la « musicalité » du langage (toute phrase est musicale) (*Ibid., 24*), cela n'implique pas qu'une théorie du rythme soit convoquée ni que l'on entame un chant lyrique. S'il identifie le rythme à une forme, cette dernière n'est pas un moule préétabli, mais s'apparente peut-être davantage à la « forme de vie » que décrivait Wittgenstein. Faite de l'entrelacement des activités humaines et de ses variations, celle-ci ne répond à aucun autre principe que celui des mouvements qui y ont cours. Alferi décrit ainsi le rythme comme la « structuration d'un flux, sans que ce flux lui-même soit naturalisé, ni même qualifié. La description s'en tient aux formes d'un élan, d'une force ou d'une pulsion, à l'évidence phénoménale d'un mouvement spontané continu, c'est-à-dire la vie » (*Ibid., III*). Le rythme est intrinsèque à un « mouvement spontané continu » (*AN, qc*).

Bien qu'accueillante, cette conception polymorphe et floue du rythme fait tout de même naître une interrogation sur le rapport qu'entretiennent la poésie et la prose. En effet, bien que selon Alferi la littérature soit faite de phrases, Éric Trudel ne manque pas de rappeler qu'« il n'est pas moins manifeste que l'auteur « s'en tient le plus souvent au vers; vers libre en général, certes, mais vers tout de même. Ainsi, pas de poèmes en prose chez lui³¹² ». En effet, Alferi lui-même indique que son traité *Chercher une phrase* a été « tracé [...] parallèlement à l'écriture d'un premier livre, tout aussi court, de poésie [...] » (*Ibid.*, III) et dont il qualifie la forme comme d'un « rythme qui fait franchir le pas, vers enjambés. » Alferi laisse croire qu'il suppose l'existence d'une différence ontologique entre le langage courant qui « se laisse bercer par son rythme » (*CP*, 26) et la poésie pour laquelle « l'enjambement est l'indice sonore d'une crise syntaxique nécessaire à l'invention des phrases. [...] C'est pourquoi la poésie est le lieu critique de l'invention des phrases. Le vers et la prosodie, unité et rythme non grammaticaux, mettent la syntaxe en crise » (*Ibid.*). Après avoir compris que la phrase était pour Alferi le lieu de l'invention littéraire, comment appréhender ce retour à l'idée que l'enjambement constitue la spécificité de la poésie? Comme le demande Trudel, est-il encore question de la « crise de vers » entamée par Mallarmé? Cette crise serait-elle finalement la seule solution pour remédier à l'illusion linéaire de la phrase? Avec ces remarques, Alferi s'inscrit dans le débat sur la différenciation entre poésie et prose, enjeu qui s'est avéré important dans le cadre des discussions sur le renouvellement des formes poétiques au cours des années 80-90. Alors que, par exemple, Jean-Marie Gleize militait pour une « poésie après la poésie » qui ne pouvait se réaliser que dans la prose, un poète comme Jacques Roubaud arguait en faveur d'une réaffirmation du vers comme trait historique et évolutif, mais structurellement spécifique à la forme poétique. Il reste que pour ces acteurs, le terme de « poésie » demeure déterminant, quoique que de façon différente, car c'est sous ce sceau qu'il sera permis d'observer le plus efficacement, et selon divers critères, les aléas de la pratique. Mais, selon Hocquard, « la question "*prose ou poésie?*" est mal posée. La poésie est (encore) un genre littéraire. La prose n'en a jamais été un » (*MH*, 238). Or, dit-il, « faut-il alors faire porter la distinction sur *phrase* et *vers*? Oui, on peut. Et on peut aussi disserter

³¹² Éric Trudel, « Une phrase à la limite, un poème. Travail et crise du vers chez Pierre Alferi », *French Forum*, vol. 34, n° 3, automne 2009, p. 59.

indéfiniment sur ce que différencie un vers d'une phrase. Tout démontrer et son contraire. » (*Ibid.*, 239) Outre cette confusion entre genre et modalité d'écriture, Hocquard met de l'avant la propension d'une telle approche à complexifier les choses, à engendrer de faux problèmes. Comme le suggère Wittgenstein à propos du but de son entreprise philosophique, on pourrait dire qu'Hocquard veut « montrer à la mouche comment sortir du piège à mouches³¹³ » et non pas l'inciter à s'y enfermer. En effet, la tendance à vouloir asseoir les principes d'une pratique sur des définitions fonctionne, semble-t-il, davantage sur le mode de l'appâtage, de l'enfoncement, de l'engluement et de l'enfermement. Afin d'éviter ces embarras, Hocquard entretient un rapport à la classification marqué par l'indifférence. Pour lui, penser en termes de « poésie » ou de « prose » ou en termes de « vers » ou de « phrase »,

c'est pareil même si, en apparence, c'est différent. [...] C'est la même grammaire, la même pensée précontrainte, qui coule dans les formes, si variées soient-elles. Si tu renonces au vers, ce n'est plus de la poésie mais ce n'est pas autant de la prose. Alors qu'est-ce que c'est? En fait ça ne me paraît pas très important de répondre à cette question. J'avoue être un peu déconcerté par le débat national sur prose *et/ou* poésie. C'est, pour moi, comme débattre du sexe des anges quand les Turcs assiègent la ville. C'est un débat de clercs. Ou un débat entre propriétaires. J'ai toujours été locataire. Je ne me sens pas vraiment concerné. (*MH*, 450)

Mais chez Alferi, comment faut-il concevoir, demande Éric Trudel,

cette limite idéale qui n'en est pas une, cet horizon de la prose auquel le poète fait tendre un travail qu'il affirme par ailleurs être continuellement « à ras de terre » puisqu'il s'agit aussi de mettre à plat l'illusoire élévation lyrique, son goût de l'illimité, et d'insister sur l'horizontalité du continu par opposition à la verticalité de la révélation métaphorique?³¹⁴ »

Comme le suggère le critique, il ne s'agit pas chez Alferi d'une « crise de la poésie³¹⁵ ». S'il y a crise chez lui, il ne faut pas qu'elle soit « comprise comme ce qui précipite une fin indépassable, mais bien plutôt comme ce qui signale la possibilité d'un recommencement et

³¹³ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, *op. cit.*, § 309.

³¹⁴ Éric Trudel, « Une phrase à la limite, un poème. Travail et crise du vers chez Pierre Alferi », *op. cit.*, p. 59.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 58.

d'une garantie de mouvement à partir même de cette limite que la crise semble venir tracer³¹⁶ ». Mais plutôt que de parler de crise qui, comme le rappelle Trudel, est d'après Christian Prigent l'« état normal de la poésie, qu'elle est dans sa nature³¹⁷ », il semblerait plus juste, dans le cas d'Alferi, d'attribuer une plus grande importance au flou qui caractérise un rapport ordinaire aux « jeux de langage » et qui empêche d'attribuer un statut particulier au langage poétique. Dans la mesure où Alferi ne définit pas la phrase et qu'il ne l'oppose pas au vers, il semble tout à fait légitime de dire que les enjambements participent du mouvement phrastique. En fait, la question n'est plus de choisir entre vers ou prose, mais de comprendre quel rôle joue l'enjambement dans ses textes. Si ce dernier permet de régler le balancement, la vitesse et la syncope des phrases, il participe du rythme qui, on le rappelle, se caractérise par la continuité entre une diversité de mouvements différents. Mais la continuité n'est pas linéaire; c'est une allure qui est marquée par une série de heurts et de réajustements. Loin d'être une coupure, la « crise » qu'est l'enjambement est un moment vague, un doute, un moment de suspension nécessaire pour retrouver son équilibre et produire le mouvement phrastique subséquent :

pour une petite voiture
à ressort rencontrer
c'est heurter faire machine
arrière pivoter repartir (AN, 64).

Comme le dit Alferi, l'enjambement consiste à « franchir le pas » (AN, qc). Moins *mathesis* et fascination pour le nombre que *physis* floue, l'invention de phrase participe d'une pensée en acte, d'une démarche au sein de laquelle le langage s'arrime au rythme d'une diversité d'autres activités :

puisque'à marcher nager
mastiquer se gratter se brosser les cheveux les dents
forniquer lire écrire autant que par des tics des spasmes

³¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

³¹⁷ *Idem.*

on reproduit les dents de scie de l'encéphalogramme
 afin qu'un mécanisme en soi réversible impeccable
 fasse oublier
 comme celui du balancier d'une horloge comtoise
 ce qu'il mesure en ligne droite et que rien de réel
 ne trouve à s'y loger deux fois (AN, 57).

Comme le souligne John Dewey conformément aux idées pragmatistes, notre environnement d'action se forme par l'alternance d'états d'aise et de dérangement dont la nature ne dépend pas d'une définition et de critères préétablis, mais d'un jeu de dérèglement et de réajustement circonstanciels. Ces deux états font partie d'un même dynamisme. Dans un mouvement de pensée pratique, qui est pareillement animé par l'expérimentation et par la satisfaction qu'engendre la reconnaissance d'un résultat, une considération exclusive de l'uniformisation des manières d'agir comme d'une logique incessante de la crise et de la différence relève de l'idéalisme. Comme Dewey le suppose,

[u]n environnement qui serait toujours et partout propice à l'exécution immédiate de nos impulsions mettrait fin au développement tout aussi sûrement qu'un environnement toujours hostile contrarierait ce développement et le détruirait. [...] La seule façon dont [l'impulsion] peut devenir consciente de sa propre nature et de son but, c'est par les obstacles qu'elle surmonte et les moyens mis en œuvre à cette fin. [...] L'opposition pure et simple, dont l'effet est de contrarier définitivement une impulsion, suscite l'irritation et la rage. Mais la résistance qui met à contribution la pensée engendre la curiosité et la sollicitude attentive et, une fois surmontée et mise à profit, elle débouche sur une satisfaction profonde³¹⁸.

Ce processus qui a cours dans notre environnement, Dewey le nomme expérience, terme qui, chez Alferi, est intimement lié au fait d'inventer des phrases. Ni pur rapport empirique au monde, ni phénomène redevable à l'intériorité, ni moteur d'une révélation du sens, l'expérience deweyienne est « l'ensemble constitué par l'action et ses conséquences³¹⁹ ». Par la manière qu'il conçoit l'expérience, Dewey entend rompre avec de nombreux dualismes, notamment celui du sujet et de l'objet, qui repose sur une façon trop réductrice de

³¹⁸ John Dewey, *L'art comme expérience*, op. cit., p. 118.

³¹⁹ Jérôme Truc dans « La réalité comme expérience. Introduction », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 9, 2005, <http://traces.revues.org/166>, p. 1. Consulté le 11 juin 2013.

comprendre les perceptions et l'affect. Dépolarisés, le sujet et l'objet sont d'emblée immergés dans un vaste réseau d'éléments, d'interaction, de pratiques qui forment notre environnement. L'expérience se conçoit donc davantage comme une transaction ou un mouvement de transformation des éléments de l'environnement et s'impose alors comme un acte d'expression.

En tant qu'éléments d'une pensée en acte où chutes, reprises d'équilibre, avancées et atteinte d'un but alternent, la phrase devient « une expérience. [...] Faire une expérience, la mener à son terme, c'est la dire » (*Ibid.*, 35). Éric Pesty insiste sur ce point : « Inséparablement, l'expérience d'un phrasé et la pensée de ce phrasé. Telle pourrait être l'exigence empirique qui informe [sa] pratique d'écriture³²⁰ ». Or, l'expérience phrastique n'est pas dissociable de la pensée qu'elle met de l'avant; autrement dit, la phrase n'est pas la représentation de la pensée. Selon Alferi, c'est « une illusion rétrospective, envers théorique et passif de l'invention, qui montre la pensée comme un empire depuis lequel l'avance du langage paraît un perpétuel retard » (*Ibid.*, 45). Compte tenu de cette orientation de pensée anti-correspondantiste, il est difficile de considérer que l'exigence du travail d'Alferi relève d'une approche empirique. On peut de nouveau suivre John Dewey et dire que l'expérience d'Alferi « "a cessé d'être empirique pour devenir expérimentale" en ce sens qu'elle n'implique plus une posture passive mais au contraire une mise à l'épreuve active et réflexive de la réalité et de nos connaissances (toujours provisoires³²¹) ». Fidèle à cet esprit, Alferi avance à ce titre que « les phrases de la littérature ne sont pas descriptives, elles sont instauratrices » (*Ibid.*, 13); elles « ne livre[nt] aucun indice de l'"inadéquation" du langage, pas plus que de son "adéquation" » (*Ibid.*, 37). La littérature n'est pas contrainte de parler du monde empirique ou de rendre compte de la pensée. Elle ne relève pas davantage d'une théorie qui en expliquerait les fondements. Il faudrait davantage dire que la phrase contribue à faire le monde et à faire la pensée :

³²⁰ Éric Pesty, « Pierre Alferi. Pas un geste inutile/pas un qui ne soit libre », *op. cit.*, p. 612.

³²¹ John Dewey, *Reconstruction en philosophie, Œuvres philosophiques I*, Pau/Paris, Presses universitaires de Pau/Farrago/Éd. Léo Scheer, 2003, p. 92, cité par Jérôme Truc dans « La réalité comme expérience. Introduction », *Ibid.*, p. 2.

La fiction montre en toute clarté comment les phrases, en disant quelque chose, font quelque chose. Chacune, ici, se rapporte avant tout à sa propre possibilité : un passé singulier — expérience, pensée, langue — inventé en ce sens qu'il ne peut être ressaisi ailleurs. Et chacune, aini, se donne clairement comme un geste ou un acte (*Ibid.*, 13).

Ainsi, l'« expérience » chez Alferi est grandement apparentée aux « expériences de langage » qu'Hocquard qualifie de « ruban de Möbius ». Alferi précise que « l'instauration de la phrase est la phrase » (*Ibid.*, 32), qu'elle « se déclare elle-même, déliée, dans un rapport libre avec son dehors, donc sans rapport, sans transparence » (*Ibid.*, 62).

Si elle ne relève pas d'un principe qui lui est extérieur et qu'elle est alors marquée par l'imprévisibilité, l'expérience rappelle les « jeux de langage » et les conditions qui leur permettent d'être pratiquée. Proposant une conception de la règle qui a été mise de l'avant précédemment, les expériences de langage d'Alferi fonctionnent selon des protocoles spécifiques qui s'établissent au fur et à mesure que les phrases sont instaurées. Puisque les phrases sont leurs propres possibilités et qu'elles restent continuellement à instaurer, elles impliquent un jeu continu dans l'ensemble des normes qu'elles engendrent. D'après Éric Pesty, les « livres de Pierre Alferi sont le lieu de l'expérience singulière d'un phrasé, mais également le lieu d'élaboration des conditions de cette expérience. Mesurer la différence entre deux protocoles permettra d'indiquer l'orientation et le déplacement de la recherche [...]. La valeur d'un protocole se confond avec son usage; voué à disparaître après qu'il a servi³²². »

Le Chemin familial du poisson combattif est sans doute le livre le plus évocateur à ce titre. En effet, le narrateur se soumettra à quatre expériences dont les protocoles sont inspirés par certains schémas conçus par le bio-sémioticien Jacob Von Uexküll, aux fins de ses propres expérimentations. Mais le narrateur se réapproprie ces schémas et les conditions de l'expérience qu'ils exemplifient pour produire des protocoles qui guideront ses propres expériences :

³²² Éric Pesty, « Pierre Alferi. Pas un geste inutile/pas un qui ne soit libre », *op. cit.*, p. 612, 617.

Pour faire cette expérience
 On place dans un aquarium
 Une cloison d'un bord à l'autre
 Percée en deux endroits
 Et une seconde au milieu
 Perpendiculaire et libre. Alors
 En lui montrant une proie
 On entraîne un poisson combattif
 Par le dernier passage
 Le long de la seconde cloison
 Par le second passage
 Dans une ronde. Ensuite
 Voyant des proies à sa portée
 Il refera tout le détour. Ainsi
 Le jeune choucas retourne
 À son point de départ
 Qu'il n'avait pas reconnu
 En venant par l'autre côté (FP, 14).

Le « poisson combattif » est le narrateur qui tente de se repérer dans le dédale d'une ville et d'un langage qui pourtant lui sont habituels; « Dédale », affirme le narrateur, se dit d'un lieu dont on connaît les angles/comme si on les avait tracés jadis, mais où/on ne sait jamais où relativement on se trouve » (*Ibid.*, 20). Adaptés à un « chemin familial », les quatre protocoles s'appliquent non pas à des expériences faites en laboratoire, dans un environnement contrôlé, en pure transparence, mais dans l'environnement quotidien du narrateur qui est à la fois invisible par son aspect habituel et déstabilisant par la profusion d'informations qu'il contient. On peut dire que l'objet de l'expérience est l'interaction entre le rapport physique du narrateur à son environnement familial et la conduite linguistique et conceptuelle qui y a cours. Comme le remarque Éric Pesty, « les quatre protocoles d'expérience deviennent protocoles pour une énonciation. Car la production de "phrases" est tout à la fois le prétexte, la raison et le but des protocoles³²³ ». Bien que les deux premières expériences du *Chemin familial* consistent à « sortir », à « passer le temps », Alferi mentionne que « la sortie définitive sera sans doute le fruit d'une ancienne erreur » (*Ibid.*, 25) En effet, vouloir s'extirper de nos jeux de langage et de leurs règles constitue un leurre métaphysique. Comme les deux dernières expériences le suggèrent, on finit toujours par

³²³ Éric Pesty, « Pierre Alferi. Pas un geste inutile/pas un qui ne soit libre », *op. cit.*, p. 614.

« rentrer chez soi » et « regarder ». Ainsi, qu'on soit chez soi ou à l'extérieur, le langage reste le même, seuls les usages peuvent différer compte tenu de l'environnement, ce qui ne veut pas dire que ces zones sont incommensurables, qu'elles ne communiquent pas, bien au contraire. On en revient à l'idée que le langage par lequel on transige est partout « notre langage » et que c'est en s'enfonçant dans son réseau que l'on pourra résoudre des confusions. C'est dans le cadre d'« expériences de langage et de vie », en explorant de nouvelles voies et en opérant de nouvelles connexions que l'on pourra faire bouger les règles. Si l'on ne sort jamais complètement et définitivement de notre « cheminement familier », c'est que notre forme de vie est le point de départ et d'arrivée de nos opérations de pensée. Celles-ci s'effectuent par la reprojektion des ressources que nous fournit cette même forme de vie³²⁴. La reprojektion de matériaux partageables et publics, constitutifs de notre environnement permet donc d'en instaurer de nouvelles configurations. Puisqu'elles sont inhérentes à nos pratiques et non pas situées en amont de celles-ci, les règles d'actions n'imposent alors aucune détermination et sont également sujettes à l'imprévisibilité. Cette façon d'appréhender l'expérience permet donc de concevoir que l'on puisse inventer des protocoles et qu'on ne fait pas qu'en subir les règles. À cet égard, Jean-Pierre Cometti explique que notre faculté d'expression et de compréhension relève de

l'appartenance du langage à une forme de vie et avec un environnement de pensées, c'est-à-dire à la fois avec les facteurs contextuels qui entrent dans cette dimension du sens que nous rattachons à la physionomie, et avec ce qui fait communiquer les mots et le langage avec la totalité de nos jeux de langage. Mais cette totalité n'est pas celle de l'absolu romantique; il s'agit d'une totalité plurielle, aux frontières indéterminées, dont les connexions sont celles des "airs de famille". Pour former

³²⁴ À ce sujet, Claude Bondy (*op. cit.*, p. 26) cite Stanley Cavell (*Must We Mean What We Say?*, Cambridge University Press, 1969, trad. française par Sandra Laugier et Christian Fournier, *Dire et vouloir dire*, Paris, 2009, 526 p.) « Nous apprenons et nous enseignons des mots dans certains contextes, et on attend alors de nous (et nous attendons des autres) que nous puissions (qu'ils puissent) les projeter dans d'autres contextes. Rien ne garantit que cette projection ait lieu (ni notre appréhension d'universaux, ni de règles), de même que rien ne garantit que nous fassions et comprenions les mêmes projections. Que nous le fassions en fin de compte dépend du fait que nous partageons les modes de l'intérêt et du sentiment, de réaction, etc. — tout ce tourbillon de l'organisme que Wittgenstein appelle "forme de vie". La parole et l'activité humaines, leur santé ou leur communauté ne repose sur rien de plus que cela, mais aussi sur rien de moins. »

une totalité, il ne leur est nécessaire de posséder ni un centre, ni un principe qui en traverserait intégralement l'extension.

Si nos usages y sont assujettis à des règles, c'est en ce que nos expressions et nos jeux de langages y puisent leur signification, laquelle ne se distingue pas des applications auxquelles elles se prêtent. [...] À cet égard, compréhension et intercompréhension posent des problèmes qui ne peuvent probablement pas recevoir une solution dans une conception du langage exclusivement attentive à des facteurs internes, c'est-à-dire à des règles ou à des processus qui, quelle qu'en soit la nature, n'interagiraient pas avec un contexte et n'autoriseraient aucune variation³²⁵.

Loin d'être une limitation qui nous empêche d'avoir une prise sur le sens que nous transigeons, cette façon de voir les choses nous permet de mobiliser diverses aptitudes et d'inventer d'une façon continue des solutions, de mettre au point une signification qui nous convienne. La signification s'engendre d'une façon intrinsèque à un mouvement de pensée progressif qui bénéficie, au fur et à mesure, de l'interaction d'un lot de considérations contextuelles. C'est une façon d'évoquer toute l'emprise que notre forme de vie exerce sur nous, et de rappeler qu'il est illusoire de vouloir s'en extirper pour avoir une vue plus juste sur ce que nous entreprenons.

³²⁵ Jean-Pierre Cometti, « Un monde sans humour. Remarques sur "L'environnement de pensée" », dans Élisabeth Rigal (dir. publ.), *Wittgenstein. État des lieux*, Paris, J. Vrin, 2008, p. 355- 356.

CHAPITRE 4

HABITUDES D'ACTION ET CAPACITÉS LANGAGIÈRES

4.1 L'habitude comme continuité

Une approche qui prend en considération l'environnement de pensée et la forme de vie ne peut faire abstraction de la multiplicité des gestes familiers et des habitudes qui s'y déploient. Si l'on se fie à l'opposition entre le langage poétique et le langage ordinaire, on risque de penser que l'habitude entrave l'invention. En considérant l'habitude à la lumière d'une conception de la continuité comme progression et comme mouvement constitutif d'une expérimentation ouverte, celle-ci n'est pas à appréhender en fonction du coefficient élevé de déterminisme qu'on lui prête le plus souvent. Comme l'explique Guillaume Garreta, Dewey distingue l'habitude de la simple routine et de la « répétition du même » et il « confère à la première la dimension de la généralité (ou du vague)³²⁶ ». Constituées d'un réseau complexe de références, de manières de penser et de régularités d'action, les habitudes constituent, d'après Emmanuel Bourdieu une disposition qui se définit par le fait « d'être enclin à agir régulièrement de telle ou telle manière, dans telles ou telles circonstances³²⁷ ». Ce qui semble au premier abord relever d'une suite d'opérations mécanisées répondant à une règle prédéterminée est plutôt la manifestation d'une capacité « plastique » de la compréhension, découlant de l'adaptation et l'invention. Or, les habitudes ne sont pas réductibles à des opérations mécaniques dont l'effet est ciblé. Elles constituent plutôt un stock général de

³²⁶ Guillaume Garreta, « Une régularité sans répétition? », *La régularité. Habitude, disposition et savoir-faire dans l'explication de l'action*, Christiane Chauviré et Albert Ogien (dir.), Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2002, p. 147-148.

³²⁷ Emmanuel Bourdieu, *Savoir-faire. Contribution à une théorie dispositionnelle de l'action*, Paris, Seuil, 1998, p. 8.

ressources, d'outils qui sert à l'opération d'éventuelles mises en relation ou inférences. Les habitudes constituent des

principes directeurs, qui sont « formels », au sens où ils sont déconnectés de toute référence à une situation particulière, mais au sens également où ils donnent une forme, et qui recouvrent toute une série d'habitudes. Sa validité [...] provient des conséquences constatées de son application et de son usage continu, et non du fait qu'il s'agirait d'une vérité universelle et *a priori*, vraies dans toutes les circonstances inimaginables. [...] L'habitude [n'est] pas une entité supplémentaire dans l'activité (elle n'« ajoute » rien aux matériaux et éléments présents) ni un mécanisme psychologique, mais un mode d'organisation et de contrôle de cette activité³²⁸.

Pleinement intégrées à nos manières d'agir, les habitudes ne se situent pas en amont de ces dernières, telles des sources. Elles s'immiscent dans notre rapport à l'environnement, à la fois à titre de matériaux et de balises ajustables, pouvant être réactivées, à divers degrés, dans d'éventuelles circonstances. Par son indétermination constitutive, l'habitude est une sorte de préparation, une « "tendance" (*readiness*) à agir (à opérer) d'une manière spécifique³²⁹ » dans une panoplie de situations. Bourdieu parle quant à lui de « "many-track dispositions" [qui] produisent des comportements multiples, sinon hétérogènes, en réponse à des situations également multiples et hétérogènes³³⁰ ». L'habitude considérée à la lumière du vague permet de concevoir la continuité et la potentialité connective entre nos pratiques, nos manières de faire et de penser. Cette capacité ou disposition à manipuler les signes « confère une qualité à des réactions dans le futur³³¹ » et permet de se défaire de l'idée que les faits passés et présents, bien qu'ils les teignent, déterminent et contiennent à l'avance les projections futures. Il n'y a donc pas à conclure à une quelconque relation causale entre nos manières d'agir et les types d'objets avec lesquels elles traitent. Plus précisément, ce ne sont pas de supposées

³²⁸ Guillaume Garreta, « Une régularité sans répétition? », *op. cit.*, p. 148-149.

³²⁹ *Ibid.*, 149.

³³⁰ Emmanuel Bourdieu, *Savoir-faire. Contribution à une théorie dispositionnelle de l'action*, *op. cit.*, p. 19.

³³¹ *Idem.*

propriétés d'objets qui nous conditionnent à agir de telle ou telle manière et qui définiraient du même coup des catégories de l'agir :

Le caractère projectif et « schématique » de l'habitude est ce qui confère à l'inférence, qui implique attente et prévision, sa généralité effective. [...] Et ainsi, ce sont « des modes de réponses actives qui sont au fondement de la généralité de la forme logique, et non les qualités existentielles de ce qui suscite la réaction ». La généralité de l'inférence, son statut logique, vient de l'habitude comme manière d'agir — et ne pourrait en aucun cas [...] dériver des qualités particulières déterminées des « objets » auxquels elle s'applique³³².

Puisque les habitudes sont traversées par une multitude d'usages du langage et que notre rapport au langage se définit avant tout par un savoir pratique, les habitudes ont évidemment à voir avec la maîtrise d'une technique. Une conception de l'habitude comme « capacité d'action » s'établit certes d'après l'observation d'une diversité de transactions régulières dans l'environnement, mais elle ne concède pas à ces dernières un domaine strictement délimité à partir duquel on pourrait justifier une quête de la pureté ou de la différence. Son caractère vague permet qu'on redéploie et connecte certains de ses traits afin d'être apte à intervenir dans des situations dont l'appréhension est moins évidente et qui exigent un aménagement de pensée plus affiné et la mise au point d'un dispositif particulier.

Si la conception de l'expérience que propose Dewey plaide pour la continuité entre l'expérience ordinaire et l'expérience esthétique, elle prend conséquemment la défense de la continuité entre le doute et l'établissement de la croyance ainsi qu'entre le geste réflexe ou automatique, la régularité et l'invention. Richard Rorty explique à ce sujet que bien que plusieurs de nos actes présentent des impacts plus importants que d'autres sur notre conception du monde, il ne convient pas selon lui de les analyser en fonction des catégories ontologiques distinctes, ni d'en idéaliser certains types, mais plutôt de concevoir des niveaux de recomposition d'ampleur plus ou moins grande. L'habitude la plus ancrée et l'invention

³³² Guillaume Garreta, « Une régularité sans répétition? », *op. cit.*, p. 149.

sont deux modalités qui ne constituent pas une dichotomie. Elles sont en interrelation et il devient donc pertinent d'envisager l'écart entre l'habitude la plus automatique et une proposition des plus déstabilisantes selon une échelle de degrés plutôt qu'en tant que manifestation d'une rupture, d'une opposition dont il faudrait privilégier l'un des deux termes. Cette façon de concevoir les choses permet d'appréhender le monde selon une multitude de procédés intermédiaires et relationnels. D'après l'écart que Dewey suggère de considérer entre l'habitude automatique et la recherche associée au processus d'enquête, Rorty pense que la recomposition des habitudes

peut aussi bien déboucher sur des actions "réflexes" que sur des découvertes scientifiques capitales. Cela dépend de la nature des *autres* croyances qui entrent à titre de composante dans le mécanisme en train de se recomposer. Lorsqu'on parcourt le spectre qui va de l'habitude à la recherche — à partir de la révision instinctive des intentions, en passant par le calcul de routine, jusqu'à la science ou la politique révolutionnaire — on voit croître le nombre de croyances qui sont ajoutées ou retranchées au réseau qu'elles forment. Lorsque le processus parvient à un certain point, il paraît utile de parler de "recontextualisation". Plus les transformations sont étendues, plus la notion de "nouveau contexte" devient nécessaire³³³.

Si, selon Dewey, il y a quelque chose qui semble être de l'ordre d'un rapport direct aux choses — pouvoir que l'on attribue parfois à la perception — cela est rendu seulement possible par l'existence d'un arrière-plan d'habitudes immanent à nos pratiques, qui devient la condition d'organisation et de réemploi de ses données constitutives. Que ce soit un mouvement réflexe, l'identification d'une couleur dans l'espace ou l'exécution d'une tâche complexe, ces gestes relèvent tous, à des degrés divers de complexité, de transactions avec un environnement et d'une organisation des données. Comme le suggère Nelson Goodman,

[p]arler de contenu non structuré, d'un donné non conceptualisé, d'un substrat sans propriété, échoue de soi; car le langage impose des structures, conceptualise et assigne des propriétés. Alors que concevoir sans percevoir est simplement *vide*, percevoir sans concevoir est *aveugle* (totalement non opératoire³³⁴).

³³³ Richard Rorty, *Objectivisme, relativisme et vérité*, op. cit., p. 106-107.

³³⁴ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, op. cit., p. 22.

Ce type de continuité se trouve donc également dans les rapports qu'entretiennent les opérations cognitives et non cognitives tout comme entre les savoirs propositionnels qui requièrent le langage pour être diffusés (par exemple transmettre une connaissance en disant que « la terre est ronde ») et les savoirs non propositionnels qui relèvent des savoir-faire pratiques non-langagiers. De part et d'autre, ces « connaissances » doivent prendre part à un jeu et à des circonstances pratiques sans quoi elles risquent fortement d'être réduites au non-sens. Savoir parler une langue ou savoir marcher, c'est savoir appliquer des connaissances empreintes de régularité et qui, toutes deux, se réalisent grâce à notre capacité de gestion d'un réseau complexe de signes qui n'ont pas à subir un procédé de décodage, mais qui ont à être manipulés dans une diversité de situations plus ou moins complexes.

À la manière d'un Eadweard Muybridge ou d'un Étienne-Jules Marey, Alferi nous propose une grammaire à la fois saccadée et continue de mouvements quotidiens qui sont autant relatifs à l'invention qu'aux mouvements du corps réguliers. Le narrateur du *Cinéma des familles* qui vient de recevoir une caméra-jouet pour son anniversaire explique qu'on a « [n]ul besoin de pellicule, d'ailleurs, l'idée de plan est musculaire : compris entre démarrage et arrêt du moteur » (CF, 48). C'est dans cet esprit qu'Alferi conçoit, en collaboration avec l'artiste Jacques Julien, le projet *Handicap*. Affirmant la continuité entre le film et le livre, et par le fait même entre le langage et l'image, *Handicap* est un exemple de ce qu'Alferi nomme ses cinépoèmes ou ses films parlants. En effet, une version filmique et une version livre de ce projet ont été réalisées. Le livre qui s'avère être un « flipbook » reprend la progression de chaque plan des dix expériences que le film présente sur une trame sonore où l'on entend un échange régulier de coups lors d'une partie de ping-pong. Pour chaque expérience, on retrouve, sur la page de gauche, la description qu'un narrateur fait de sa propre action tandis que les pages de droite montrent chacune une prise de vue décalée sur une table de ping-pong. La série de descriptions et d'images montre ainsi une légère progression, un léger mouvement qui s'achève toujours par une volonté de recommencer :

Je marche le long d'un mur les yeux fermés.
Tous les cinq pas,
je touche le mur de la main gauche.
Je m'écarte du mur,
je vais jusqu'au bord du trottoir,
je fais cinq pas,

je me rapproche du mur,
 je touche le mur.
 Je m'écarte du mur,
 je vais jusqu'au bord du trottoir,
 je fais dix pas,
 je me rapproche du mur,
 entre le trottoir et le mur
 Je heurte une dame.
 Je recommence. (H)

Par une analytique de la quotidienneté qui sait éviter les marques d'une poétique fascinée par la mystique du corps et du sensible, Alferi fait le pont entre les « actions réflexes » et la « pensée en acte » en proposant une redescription de nos habitudes de vie. Assurant la continuité entre la part somatique et conceptuelle de l'action, on pourrait parler du travail d'Alferi comme d'une « soma-esthétique », notion sur laquelle Richard Shusterman s'est récemment penché en philosophie³³⁵.

Le « chemin familier » dans lequel il nous invite à le suivre et les « allures naturelles » qu'il nous propose d'observer sont rythmés avant tout par des motifs répétés, des « déjà vus », des « déjà entendus », des automatismes, des séries discrètes de gestes quotidiens qui, au lieu de faire tourner le texte en rond, le déploient dans de multiples directions. C'est à Paris, ville où il habite et qu'il connaît par cœur, où les « arbres sont très régulièrement plantés (FP, 19) que le narrateur du *Chemin familier du poisson combattif* sort pour faire une promenade. C'est là qu'il décide de tenter une expérience et de transformer le chemin familier qu'il arpente d'une manière réflexe en aventure:

Sorti. Il y a des pauses qui sont des coups de rames,
 des longueurs parcourues les yeux fermés, les mains
 dans les poches. Et même dans les tournants prévus,
 toute une géométrie, une négociation inconscientes.
 D'autres ont des aventures; étonné de ne rien attendre
 plus impatiemment une heure libre, un prétexte
 pour compliquer le chemin que j'emprunte tous les jours [...].

³³⁵ Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris, Édition de l'éclat, coll. « tiré à part », 2007.

Pour obtenir l'effet, la déviation voulus, j'ai décidé
de traîner en longueur les mouvements que je réprimais,
ralliant le même bord par la même promenade
en lui fixant comme but la rencontre de quelqu'un
que je ne connaissais pas (*FP*, 15).

Si une des ces tactiques est de « traîner en longueur les mouvements qu'[il] réprimai[t] », on comprend que la « sortie » des habitudes consiste plutôt en une déviation des gestes, en une redescription des manières de faire dans un « jeu » différent. Autrement dit, de la même manière que le « jeu dans les règles » ne se fait qu'en réadaptant ces mêmes règles, la variation apportée à un geste habituel ne peut s'effectuer qu'à partir des acquis qu'impliquent les habitudes. Il s'agit donc d'une redistribution des manières d'agir et de pensée dans notre environnement. L'habitude est ce qui donne une teneur à notre « forme de vie » et qui permet de la modifier, car elle n'exclut pas l'imprévisibilité :

car elle n'est pas le *terme*
de la vie mais de part et d'autre
la borde. L'habitude enfant
de marcher sur l'arête du trottoir
étendant quand il faut le bras
ou faisant des mains deux visières verticales
environnés de périls (*AN*, 46).

Comme le montre ce dernier extrait ainsi que la routine d'*Handicap*, nos comportements habituels, malgré le fait qu'ils nous « bordent », ne nous mettent pas à l'abri des obstacles et des accrochages. En effet, l'habitude est « environnée de périls », mais comme le dit Dewey, ce sont ces périls qui nous permettent d'expérimenter le monde et de développer de nouvelles manières d'agir et de penser. Favorisant le court-circuitage des habitudes, Alferi procède au moins de deux façons : Soit il force la régularité, l'accentuant par les nombreuses répétitions qu'il effectue afin d'en télescoper certains aspects, soit il accorde une attention particulière aux mouvements réflexes, qui sont pour la plupart inconscients et imperceptibles. Dans le premier cas, où est exemplifiée l'exécution de routines « machinales et forcées » (*AN*, qc), l'écriture d'Alferi ne mime pas la répétition à l'œuvre dans nos comportements ordinaires pour en faire un portrait réaliste, mais fabrique un modèle réduit à grande échelle, surexposé,

qui nous permet d'observer en macro les variations qui occupent la continuité et qui pourront devenir un modèle pour développer une nouvelle technique d'énonciation : « Ce qu'enregistrent les machines n'est pas plus impartial, pas plus vrai, pas même plus exact que le perçu. Seulement reproductible tel quel, et toujours étrange. Vive les machines » (CF, 61). Il exprime la même idée lorsqu'il dit qu'

[...] [u]n geste quotidien
filmé en vidéo
un geste rejoué, son aire
parcourue en tous sens comme un pas
de *breakdance* dont l'endroit n'est plus
que l'envers de l'envers, est déjà
autre chose : une forme
cristalline impassible (AN, 23).

Dans le deuxième cas, Alferi montre des habitudes qui se court-circuitent elles-mêmes, qui atteignent un niveau de défaillance, comme « une machinerie vouée à son propre démantèlement, à un grinçant travail de mort » (CF, 31). Si ces arythmies et ces déséquilibres peuvent mener à des dérapages, ceux-ci ne sont pas nécessairement à considérer comme un échec ou une absence de sens, mais comme une occasion de développer de nouveaux types d'opérations et de mettre à profit des résultats inattendus, c'est-à-dire de les tester dans de nouvelles expériences. Bien que pour Alferi, la vie se conçoit le mieux à travers les mécanismes en tout genre, il ne conclut pas que la vie s'explique causalement. Il s'intéresse plutôt aux « machines bancales » (CF, 102) et aux insuffisances fonctionnelles, aux dérèglements, aux « handicaps » qui affectent les mouvements et qui les font déroger de leurs tâches programmées, n'ayant plus besoin d'être justifiées par les objets qu'elles produisent habituellement. Les habitudes deviennent des « machines célibataires » (*Ibid.*, 101) qui fonctionnent d'une manière littérale et possèdent dès lors la capacité d'être utilisées dans une diversité de tâches : « Il plaça un espoir presque messianique dans leurs aptitudes en tant que telles, dans les outils organiques dont la fonction restait libre à ses yeux, dans les articulations pompes seringues crochets étaux dont on pouvait redéfinir l'usage » (*Ibid.*)

Les conséquences de la réflexion d'Alferi sur l'habitude se trouvent accentuées dans le projet d'écriture de Mauche. Si Alferi, comme on l'a mentionné, effectue de gros plans sur

nos habitudes, permettant ainsi de les redécouper et de les voir autrement, Mauche s'y enfonce au point de tout embrouiller, ce qu'il ne condamne aucunement, sans compter qu'il se confond lui-même dans sa routine, s'occupant d'entremêler plusieurs motifs à la fois.

progrès bondissant quelquefois en arrière, on traque ainsi le pal-secam au pied de l'arc-en-ciel détenteur, un instant, de la fameuse bouillotte qui s'y trouve immanquablement depuis la nuit des temps emplie de pièce d'or rutilantes, en gros plan, que, grâce à la touche reward, on peut contempler sans arrêt, sans pouvoir, sauf sur l'écran, beaucoup plus les palper (*LDR*, 37).

C'est par cette technique qui suppose une « [t]rès légère exagération, mais qui seule autorise à pouvoir dire peut-être quelque chose » (*Ibid.*, 186) qu'il scrute notamment nos habitudes économiques qui ne sont pas étrangères à notre désir de consommation du « sens ». Ces habitudes qui, comme le suggère ce passage, tournent le plus souvent à l'obsession, nous mènent à fantasmer et à développer des techniques pour revivre sans cesse nos illusions. En mimant la tendance de nos sociétés à doper les contenus informatifs, autrement dit en jouant de très près le « jeu des normes », Mauche entreprend un « brouillage du brouillard économique » (*Ibid.*, 12) et un brouillard de nos comportements sociaux en général. Il entend s'emparer et redistribuer les ressources qui trop souvent sont appréhendées selon un seul ordre possible, suivant des règles strictes. C'est se conformer à un « mot d'ordre, mais déceptif » (*Ibid.*, 186). À ce titre, Mauche dira que le

culturalisme chatouilleux nous a appris de longue date, confortant notre a priori le plus naturel, comme de commercer d'ailleurs sans scrupule ou poser de pénible question préalable de principe. Mais, face à l'afflux de sang que cette rétention au poignet provoque, [...] cet hématome rougeâtre qui, de loin, nous plaisait beaucoup, mais beaucoup moins maintenant qu'il nous saisit et nous emprisonne [...]. Et si cette force cessait d'agir, quelle forme obtiendrions-nous alors? (*Ibid.*, 34)³³⁶

³³⁶ C'est dans le même esprit qu'il affirme que « nous aimons ces idiomes qui circulent à l'heure actuelle dans les mondes médiatiques que nous parlons comme ils nous parlent aussi. Les structures d'administration des choses et des êtres, les langues qu'elles génèrent sont évidemment très belles, fascinantes, bienveillantes. Elles ont été d'ailleurs conçues pour nous aider et parlent de notre sort, de nos familles, de nos droits et devoirs, de notre santé et de la redistribution de la justice. Un de mes livres *La loi des rendements décroissants* (Seuil, 2007) cherche à recycler ces syntagmes figés : les déficits sociaux, le chômage de masse, les normes juridiques en devenir, et à les greffer entre eux, plus directement encore à nous. Mon geste d'écriture serait de participer à cette production et de cette

Corrélativement aux implications du « discount », Mauche ne prétend donc pas pouvoir s'extirper hors des tendances sociales normatives. Parce que « penser est difficile et/ou prendrait trop de temps » (*Ibid.*, 190), c'est donc la tête la première qu'il entre dans nos habitudes de vie. Il semble qu'il faille comprendre ce refus de la pensée autant comme une résistance à l'intellectualisme et à la reconnaissance des vertus de l'irrationalisme qui sont, l'une et l'autre, des manières de voir qui se placent en surplomb de nos habitudes. Allant en ce sens, Mauche explique « qu'entre auto-poésie-fiction, naïveté voluptueuse et post-surréalisme ambiant, l'automatisme sera exercé et vécu, non comme une expérience de libération, mais de servitude au contraire plus nécessaire. » (*PF*, qc). L'automatisme est intrinsèquement lié à nos manières de penser et de réagir les plus ordinaires et les plus incorporées. À cet égard, Mauche explique ceci :

C'est à partir de ces éléments que je travaille à la jonction d'un idéal machiniste mais qui serait dérégulé, que nous ne maîtrisons pas, mais qui est en nous, que nous pouvons alors explorer/exploser/exposer. Il ne s'agirait pas de se libérer ; la servitude outre sa mauvaise réputation peut nous être utile, d'autant qu'elle est notre horizon (*E*).

Comme le précise Jacques Bouveresse, la plupart des actions qui nous semblent naturelles « sont simplement spontanées et non, à proprement parler, libres, bien qu'elles ne soient évidemment pas non plus contraintes³³⁷ ». Les habitudes réflexes doivent être ainsi considérées comme un degré de condition et de possibilité de nos actions. En nourrissant les actions, elles peuvent également se voir modifiées : « À cet endroit, de ce qui nous environne, nous entoure, nous détruit, qu'en retour nous détruisons, mais probablement nous aime, ne nous aime que plus encore, nous entretient » (*LRD*, 186). Par cet automatisme de servitude, Mauche s'abandonne donc complètement au vertige que procurent nos habitudes de vie et de langage et mobilise ainsi des acquis un peu n'importe comment. Si par exemple « chaque nouvelle à la télévision informe du langage » (*LP*, 15) Mauche conçoit que

confusion-là aussi, de ce monde incertain, de ces modalités mobiles où la dimension fictionnelle est incessante, déjà-là et démocratique » (*E*).

³³⁷ Jacques Bouveresse, « Règles, dispositions et habitus », *Bourdieu, savant et politique*, Marseille, Agone, 2003, p. 140.

comme la redevance télévision, nous chercherions à élargir notre assise, mais sans nous contraindre à la diffusion hertzienne, un peu limitée et aux horaires si tardifs, alors que le mieux, lequel est l'ennemi du superbien, incite à tout enregistrer à l'avance même aléatoirement s'il le faut, et donc n'importe quoi, lequel d'ailleurs est forcément captivant. Redistributive apparaît alors, dans ce contexte, la fonction de la touche effacement (*LRD*, 29).

Reprenant une remarque de Wittgenstein qui figure dans *De la certitude*, Mauche écrit les « propositions auxquelles, comme envoûtés, nous sommes sans cesse ramenés, je ne voudrais pas les extirper » (*Ibid.*, 190). Si dans la remarque originale, Wittgenstein émet le souhait impossible à réaliser, d'extirper de la langue les lieux communs, Mauche ne fait que se résoudre sans arrière-pensée à ce que le philosophe avait depuis longtemps compris : le nettoyage du langage ne se fait pas par une table rase, mais par un examen critique du langage et par un redéploiement, dans de nouvelles circonstances, des outils dont nous disposons. La servitude qu'évoque Mauche indique qu'il n'y a pas lieu d'exiger des ressources ou des états d'être plus nobles pour parvenir à s'exprimer. Par un mouvement contraire à la libération, ces savoirs préfabriqués subissent un procédé de sur-utilisation, deviennent « des textes sur-écrits » (*Ibid.*, 188). Ce sera de cette manière que l'on pourra, un peu malgré nous, être étonné par ce que l'on considère évident et que l'on pense maîtriser. À l'opposé de la conception de la poésie comme « métier d'ignorance », comme non-savoir total, Mauche pense que nous nous situons plutôt « entre savoir et ignorance. Ne pas savoir, ne pas ignorer non plus » (*Ibid.*, 187). Ne faisant pas du réel une entité indépendante des manières de faire et de parler qui ne seraient dès lors que des fictions, l'écriture de Mauche nous incite à penser que le réel se fait plus qu'il se montre. « Ne pas ignorer », c'est posséder une « capacité d'agir » forgée à partir de nos habitudes. En ce sens, l'habitude est une capacité à projeter des situations possibles qui n'ont pas besoin d'être justifiées selon des critères pré-existants. « Ne pas ignorer », c'est également reconnaître que nos actions et nos pensées produisent des effets dans le monde, que nous avons développé des moyens pour nous y reconnaître et être apte à intervenir dans une multiplicité de situations pratiques. Le type d'ignorance à laquelle fait allusion Mauche s'explique par l'imprévisibilité et l'incertitude qui parcourent nos usages sociaux. C'est parce qu'elle ouvre une brèche dans nos manières de faire que l'imprévisibilité permet de mener différentes expériences et de proposer des usages différents que ceux auxquels se prêtent le plus souvent nos ressources.

Cette part d'imprévisibilité mêlée à un rapport aux habitudes marqué par l'automatisme favorise la production d' « erreurs », d'irrégularités et de confusions qui demeurent toutefois profitables. Si le pragmatisme pensait que le fallibilisme de nos connaissances et de nos conduites était souhaitable pour la recherche et le développement de la pensée, chez Mauche, chaque proposition ne peut que confirmer de manières variées l'idée qui veut que « l'usage de la langue tombe régulièrement sur le plus mauvais côté de la pièce ou quelquefois sur son tranchant³³⁸ ». Se court-circuitant et ne parvenant qu'à se mordre la queue, cette langue se nourrit de ses propres confusions et des erreurs que celles-ci engendrent. À propos d'*Électuaire du discount*, Mauche explique son rapport à l'erreur:

Je suis très content en effet qu'il y ait de telles erreurs, omissions, coquilles, dans ce livre, involontaires. Ce n'est pas un problème de recopie puisque ces textes ont été écrits directement à l'ordinateur lequel dans ce cas m'a permis de restituer quelque chose de la voix, des usages parlés de la langue. C'est un problème de lecture, l'ayant écrit je ne vois pas pourquoi j'aurais eu à le relire en plus. Mal relu ou pas lu du tout, recorrecté à la va-vite, je ne suis pas partisan d'une idée technicienne de la littérature ou d'un texte que l'auteur maîtriserait; m'intéresserait au contraire *comment certains de mes textes... m'ont écrit* (en général, en ce qui me concerne, un peu n'importe comment)³³⁹.

Son travail peut être considéré à la lumière de la notion de « décisions absurdes », sur laquelle s'est penché le sociologue Christian Morel : « Il arrive que les individus prennent collectivement des décisions singulières : ils agissent avec constance dans le sens totalement contraire au but recherché. Ces décisions absurdes se traduisent par des erreurs radicales et persistantes³⁴⁰ ». La tergiversation et la déviation des buts sont des constantes chez Mauche, qui n'impose aucune retenue à une prose affolée et déroutée par sa propre vitesse. Pour lui, justement, le

³³⁸ Jérôme Mauche, *Fenêtre, porte et façade*, Bordeaux : Le bleu du ciel, 2004, 62.

³³⁹ Jérôme Mauche, *Électuaire du discount de Jérôme Mauche*, <http://www.sitaudis.fr/Parutions/electuaire-du-discount-de-jerome-mauche.php>. Consulté le 28 août 2009.

³⁴⁰ Christian Morel, *Les décisions absurdes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », quatrième de couverture.

plus difficile est d'aller directement au but en évitant au préalable de l'avoir défini ouvre la solution de droit au but quel que soit le but d'aboutir à la visée du but obtenu de le définir [...] et de but en but accède autrement à d'autres alternances qui mènent d'emblée à nulle part pallié en y allant droit mais plutôt de biais (*LP*, 47).

Les décisions qui, pour Morel, deviennent absurdes, le deviennent parce qu'elles font défaut à un but particulier, qui a été fixé en fonction de critères de normalité que l'on a réussi à établir grâce à un lot d'expériences antérieures. Bien qu'on puisse déceler des erreurs, des déséquilibres et des défaillances dans l'écriture de Mauche, il s'avère difficile de les qualifier d'absurdes dans la mesure où l'objet des textes s'établit et est modifié au fur et à mesure que l'expression se forme. La signification adopte une certaine teneur à travers ce que Morel nomme un « bricolage cognitif particulièrement rudimentaire³⁴¹ » Dans ce cas, les critères de sens sont beaucoup plus indéterminés. Par conséquent, nos attentes quant à l'« exactitude » du sens sont beaucoup plus souples. Comme le dit Alferi, « [s]i ces gestes ont un sens, il apparaît beaucoup plus tard, effet du déséquilibre/entre leur vertu propre et celle rythmique de leur retour/à intervalles égaux » (*FP*, 41). Puisque le sens de l'action peut n'être que fixé pendant et après l'action, on peut penser que l'habitude nous apprend à ne pas toujours déterminer nos buts. C'est dans ce sens que Mauche demande s'il est préférable de déterminer le moment d'une fête sachant que lorsqu'elles le sont, les fêtes sont toujours ratées ou s'il faut déterminer tout simplement qu'on n'organisera pas de fête :

La fête est principalement déterminée le moment judicieux de faire la fête, l'importance du choix de la fête prédispose ou non à faire la fête, mais la fête ne débute comme réussite de la fête annoncée ou plus périlleuse aussi s'improvise que comme expérience anticipée traumatisante de tant de fêtes épouvantablement ratées si bien que déterminée la fête est ratée à l'avance jusqu'à la dernière minute de sa réalisation réussie, c'est en se réalisant comme fête ratée à l'avance que faire la fête est plus victorieuse encore que sa détermination qui aurait été aussi de ne pas faire la fête (*LP*, 19).

Il semble qu'il serait préférable d'organiser d'une manière relâchée la fête, mais de ne pas déterminer son déroulement. Dans ce cas, l'habitude ne serait pas à prendre comme un « déterminisme de l'indétermination », une recette faite de hasards, mais plutôt comme on l'a

³⁴¹ *Ibid.*, p. 152.

précédemment suggéré, comme une capacité à agir parmi les aléas d'une situation. Il s'agit de prévoir sans trop prévoir ou de « ne pas savoir et ne pas ignorer ». À ce titre, on pourrait dire que les textes de Mauche sont des maquettes de « machines bancales » ou de « machines célibataires » qui sont en plein processus de sondage de la quotidienneté; les rouages et les engrenages y tournent trop rapidement ou sont vacillants sans pourtant être inopérants. Dans un même texte ou un court segment, l'usage d'un même mot peut engendrer un effet de flou ou de contradiction, tandis que l'introduction inopinée d'une nouvelle variable vient court-circuiter ce qui était déjà en place et que l'on commençait à assimiler : « Dans la phrase, je malaxe les éléments, je distords les images, je les rapproche ou les fais exploser par accumulation, raisonnement faux, humour douteux. C'est cette proximité ou promiscuité qui me fascine » (E).

L'écriture avance en engendrant ses propres défaillances, mais aussi ses propres réajustements qui font tourner les jeux de langage sur eux-mêmes ou les font dévier dans une nouvelle direction. L'habitude comme capacité d'utiliser le langage se conçoit donc moins comme un simple « prélèvement » des motifs habituels, qu'en terme de « prolongement » (LRD, 190), ce qui permet de concevoir d'une autre manière ce que l'on a dit précédemment à propos de la continuité de l'expérience. Démontrant la capacité qu'a le langage de s'arrimer même à des contextes d'énonciation confus et imprévisibles, il permet d'autant plus de projeter des situations possibles sans que celles-ci doivent trouver leur justification dans leur réalisation. La phrase n'est émise qu'à travers sa propre possibilité énonciative, laquelle permet d'entrer en connexion avec d'autres phrases du même « environnement de pensée » pour construire un sens possible. Elle ne sort pas d'elle-même au sens où elle rejoindrait la réalité ou une quelconque origine, un fondement. En tant que

phrase possible, une pensée est donc, aussi bien, la mise à jour de cette possibilité, le geste rétrospectif qui la dégage d'un ensemble de phrases usées. [...] La seule tâche de la littérature est d'inventer des nouvelles formes syntaxiques, de nouvelles mises en rythme : d'étendre le langage. Dire, en ce sens, ne laisse plus aucune place au fantôme de l'indicible (CP, 53).

Le possible n'est alors concevable que relativement à l'indétermination de l'usage de nos ressources symboliques. Comme le dit Mauche, « un très léger décalage dans la perception de la retransmission permet à l'émission télé d'avoir une à deux images seconde d'avance sur la

réalité, laquelle, sinon, demeure toujours un peu en deça de ce qui se passe » (*LRD*, 74). Le possible serait donc de « prendre de l'avance sur le réel » en le sous-déterminant. Mais comme Christiane Chauviré le signale, il faut garder en tête que

toute la possibilité est contenue dans le langage, et non dans un monde de possibilités intermédiaire entre le langage et la réalité, comme les philosophes ont tendance à le croire en multipliant les entités fantomatiques telles que le possible, le sens, la proposition, etc. Les modalités, en général, sont dans le langage, non dans le réel³⁴².

Comme Alferi par rapport à Paris, Hocquard a su tirer de la ville de Tanger et des manières d'y vivre, une technique d'écriture conçue comme redistribution ou réemploi des ressources constitutives d'un environnement et d'une forme de vie. À cet égard, la collection d'enquêtes que sont *Un privé à Tanger* et *ma haie* (*Un privé à Tanger 2*) retracent et relancent du même coup la démarche d'écriture qu'Hocquard a su adopter au fil des ans. On peut alors considérer *Ma haie* comme « la répétition d'un autre livre qui lui ressemble » (*PT*, folio). Ces deux rapports d'enquêtes alimentent par le milieu un « environnement de pensées » sans prétendre être des clés ou des explications des autres livres. Hocquard y rejoue des « scènes d'interrogatoire » non pas dans une intention de synthèse, mais en voulant démultiplier et surtout déplier les cas de figures grammaticales, de façon à enrichir la banque d'éléments de comparaison et de « cas intermédiaires ». Le résultat est « une surface réfléchissante [...] qui capte d'étranges reflets [...] une superposition des énigmes : les images des choses réfléchies en même temps que le lieu du reflet. » (*PT*, 82) Ces reflets peuvent permettre de reprendre une interrogation déjà amorcée ou servir à élaborer une solution, « d'où l'utilité de revenir sur place. [...] [E]n revenant à Tanger pour ce séjour assez long, je m'étais fixé comme objectif de trouver sur place ce qui m'avait échappé alors. » (*TK*, lettre 1, 2) Tanger permettra à Hocquard d'ancrer ses interrogations sur les liens entre la répétition ou l'habitude qui, à son avis, sont à la fois solidaires de nos confusions conceptuelles et de l'invention des solutions. Il laisse notamment entendre qu'il considère les habitudes d'un mauvais œil; elles incarneraient un encroûtement dans la routine, une

³⁴²Christiane Chauviré, *Le moment anthropologique de Wittgenstein*, op. cit., p. 26-27.

prégnance handicapante des lieux communs : « Vous savez, m'a un jour dit mon voisin du dessous, on s'habitue. C'est bien là qu'est le problème, ai-je pensé. On s'habitue. » (LC).

Voulant opérer un écart par rapport à cette menace déterministe, Hocquard loue « un bureau dans une petite ville³⁴³ », un *deux étages avec terrasse et vue sur le détroit*, lieux où il s'attardera aux confusions et aux problèmes qui se manifestent dans l'expérience du langage. Suivant « les conseils de [Raymond] Chandler, [Hocquard] passe le plus clair de [son] temps à regarder par la fenêtre, dans l'espoir de parvenir à voir quelque chose d'autre que ce [qu'il] a appris à voir » (MH, 22). Ce n'est que par une critique vigilante de ses habitudes de langage qu'il devrait parvenir à débloquer ce qui (le) coince dans le langage (*Ibid.*, 285), « rien d'autre que l'enfermement dans certaines habitudes, fictions uniformes, automatismes³⁴⁴ » :

Fouillant en vain la pénombre des yeux
à la recherche de détails complémentaires
suffisamment probants pour éclairer la situation
sous un angle nouveau,
Nous n'avons rien trouvé qui ne nous fût déjà connu,
pas même le hérisson
qui se risquait de traverser la rue
Ou que la grille du jardin ne grinçait pas quand elle pleuvait,
ce qui ne prouvait alors déjà rien
Et nous inciterait aujourd'hui à conclure que l'affaire
est classée; que le bruit des feuilles
est le bruit des feuilles; et le silence
une nécessité heureuse (*É*, 72).

Dans *Une grammaire de Tanger*, Hocquard explique que le titre qu'il a choisi pour ce livre n'implique pas « qu'il existe une grammaire spécifiquement tangéroise [mais il] veu[t] simplement dire qu'en ce qui [l]e concerne l'apprentissage de la grammaire s'est faite à Tanger » (GT). Établissant le lien entre apprentissage, grammaire et habitude, il ajoute « que la forme de la ville et de [sa] pensée ont tendu à ne plus faire qu'une » (TK, lettre 1, 3). C'est

³⁴³ Dans *Le Commanditaire*, le privé Thomas Möbius dispose d'un studio à Bondy-Nord : « Onze étages sans terrasse et vue sur l'autoroute. Un observatoire superbe, un superbe observatoire » (LC). Hocquard effectue le rapprochement de ce lieu avec le tableau d'Edward Hopper, *Office in a small city*, dont une photographie constitue une pièce du « dossier » d'enquête.

³⁴⁴ Stéphane Baquey, « Emmanuel Hocquard. Une poésie littéraire ? », *op. cit.*, p. 319.

parce que Tanger favorise les interactions, les échanges et les mouvements qu'Hocquard décèle le manque de justesse de l'expression « grammaire de Tanger ». La préposition « de » impose une division indésirable entre « grammaire » et « Tanger », qui fait de cette dernière un contenant indépendant des échanges qui y ont cours. La solution d'Hocquard sera grammaticale: « Dire grammaire Tanger me paraît plus juste. Qu'est-ce qu'une "grammaire Tanger" peut bien vouloir dire? Ça pourrait être non pas habiter à Tanger, mais habiter Tanger. Tirer parti d'une habitude Tanger » (*Ibid.*, lettre 1, 3). Puisque « la ville est construite sur l'alphabet et vit sur la réserve/des lettres » (*MH*, 90), il devient idéaliste de penser qu'on puisse se soustraire à la répétition qui a cours autant dans la grammaire que dans nos manières d'agir. Il faut plutôt y entrer et « en faire quelque chose », c'est-à-dire développer une manière de voir où l'habitude « sonne comme un rappel non pas à l'ordre, mais à l'immanence » (*TK*, lettre 2, 4).

Tout comme il reconnaît qu'un auteur puisse difficilement se passer des « phrases toutes faites » Hocquard n'accorde pas à l'écrivain le privilège de se soustraire aux activités triviales et répétitives qui s'entremêlent à ces phrases: quand il n'écrit pas, il fait « les mêmes choses que tout le monde » (*MH*, 224). Faire les mêmes choses que tout le monde (tout le monde se ressemble) s'impose comme un ralentissement du mouvement qui anime la recherche perpétuelle de singularité. On peut particulièrement s'y plaire et il devient difficile de s'extirper de cet état amorphe, comme Hocquard le fait dire au privé Möbius dans *Le Commanditaire* lorsqu'il reçoit une offre de contrat: « l'affaire ne m'enchantait pas vraiment. J'aurais préféré me la couler douce en sirotant mon whisky favori, lire de la poésie américaine, les Cours de Cambridge de L. J. Wittgenstein et m'adonner à la photographie en noir et blanc. Mais mon compte en banque était à plat » (*LC*). Ce dérangement que provoque l'offre du commanditaire s'ajoute à l'inconfort que représente le manque de ressources financières, mais en constitue également une possible échappée.

Le Commanditaire est particulièrement exemplaire de la parenté qui existe entre l'approche d'Hocquard et l'enquête pragmatiste. En effet, *Le commanditaire* « relève plus d'une logique de création que d'une logique de découverte. Ses objets sont les changements

qu'elle provoque³⁴⁵ ». *Le commanditaire* est une affaire dont la cible n'est nulle autre que la constitution du dossier vide qu'il reste à monter: « – Que contient le dossier? – Cher M. Möbius, le dossier est vide. C'est pour le remplir que nous vous engageons. » (LC) Ce contrat, extirpe donc Möbius de ses propres habitudes et est envoyé à Bondy-nord, une banlieue sclérosée par son « invariance locative », « un endroit d'une puissante nullité » (*Ibid.*). Si les lieux communs mènent le plus souvent à des malentendus (« Un lieu commun veut tout dire et son contraire » [MH, 235]), il n'en demeure pas moins qu'« [a]près tout, bien des choses commencent par un malentendu » (LC), puisqu'un malentendu suscite des questionnements. Pour Hocquard, « une question est une intonation » et « une intonation est une intention » (*Ibid.*). Cela implique également qu'il faille repérer « quelle sorte d'intention un malentendu dissimule » (*Ibid.*) afin de dissoudre les liens faussement essentiels qui structurent et soudent les éléments constitutifs des lieux communs. Autrement dit, il faut penser les questions moins comme des impératifs exigeant une réponse prédéterminée que comme la manifestation d'une réflexion vers des actions et des conduites possibles, qui sont relatives à une série de critères et d'attentes qui s'établissent de façon contextuelle. C'est suivant une approche négative, en réaffirmant le caractère vague et malléable des éléments habituels d'un vaste environnement de pensée que l'on peut en faire la redistribution, opérer des relais entre ceux-ci et ainsi instaurer « d'autres façons de voir ». C'est « étrangement familier, et en même temps, si étrange, voyez-vous. Cette distance. [...] Quelles "taches politiquement blanches" soudain dans nos habitudes? » (MH, 404) Hocquard adopte à cet égard l'attitude de Zukofsky, pour qui « la seule chose à faire est de se désaccoutumer. [...] Alors soudain on voit quelque chose. » (*Ibid.*, 236) Ce qui mène Hocquard à penser qu'« [u]n livre ne peut pas changer une banlieue, mais s'il nous permet de (la) voir autrement que selon les clichés habituels, c'est déjà quelque chose, non? » (MH, 288)

³⁴⁵ Joëlle Zask, « Introduction à l'édition française », John Dewey, *Le public et ses problèmes*, op. cit., p. 31-32.

4.2 Le vague et l'indétermination

Comme nous l'avons signalé, la ville de Tanger est un environnement prégnant dans l'écriture d'Hocquard. C'est sans doute grâce à la liberté de mouvement qu'elle autorise que cette ville sera, d'*Album d'images de la Villa Harris* publié en 1978 à *Ruine à rebours* paru en 2010, constamment revisitée. Pour Hocquard, Tanger

tenait surtout [...] à la liberté des mouvements et au dynamisme des échanges, au « détachement » et à une exceptionnelle ouverture à la modernité. [...] Sur la route de. En passant par. Il ne s'agissait jamais d'arriver. De se fixer. Tanger ne fonctionnait pas comme un *centre*, à la façon des métropoles politiques, boursières, industrielles ou commerciales d'aujourd'hui. C'était, au contraire, une petite ville paisible, discrète, sans rayonnement véritable, contrairement à l'image caricaturale (espionnage, trafics en tout genre) que se sont complu à en donner le cinéma et une certaine littérature. Mais si rien d'important ne s'y passait, tout passait ou pouvait passer par là. [...] Une des grandes spécialités de la ville, l'import-export, traduisait bien cet attrait pour les échanges de loin. [...] Le sentiment d'appartenance existait peu. Les Tangérois, notamment ceux, nombreux, venus d'ailleurs, se sentaient des habitants « de passage » sans réelles attaches dans une ville « qui appartenait alors à tous et à personne » (RR, 19, 24, 26).

C'est plutôt à partir du réaménagement des frontières de notre grammaire et de notre « forme de vie » que se décide le sens de l'intériorité et de l'extériorité. C'est dans cette mesure qu'Hocquard a recours au motif du terrain vague pour parler de ce type d'espace qui, sans posséder d'usage défini, permet en retour tous les usages possibles :

Véritable « jardin en mouvement³⁴⁶ » avant la lettre, [les terrains vagues] doivent-ils être considérés comme des dedans ou des dehors? [...] [E]space vacant, terre vaine, territoire des lézards, des scarabées et des abeilles, terrain de jeu selon les heures pour les enfants et pour les chiens, lieu de passage, chemin de traverse entre le dehors qui sont les routes les rues, les avenues... Il reste encore quelques terrains vagues, à peu près inchangés et non clôturés. Mais beaucoup sont à présent emmurés (*Ibid.*, 31).

En tant que type d'espace qui n'impose aucune voie particulière à emprunter, le terrain vague devient un type de tache blanche exemplaire: « Je m'arrête ici sur le mot *vague*. Comme « miniature », *vague* se situe à la confluence de deux étymologies latines : *vacuus* et *vagus*.

³⁴⁶ Hocquard emprunte cette expression au paysagiste Gilles Clément.

D'une part un état, d'autre part un type de mouvement. L'un ne va pas sans l'autre. [...] Les mouvements des pièces sur mon échiquier sont du type *terrains vagues* » (CO). Rassemblant les matériaux épars dont on fera éventuellement usage, cette aire de pensée indéterminée est une sorte de préparation à l'usage, à l'action : « Suivant les conseils de Chandler, je passe le plus clair de mon temps à regarder par la fenêtre, dans l'espoir de parvenir à voir quelque chose d'autre que ce que j'ai appris à voir. » (MH, 22) Les terrains vagues permettent également d'« entrer dans le territoire », d'y couper par le milieu³⁴⁷, donc, de le considérer de l'intérieur plutôt que de se résoudre à longer ses contours et de l'appréhender de l'extérieur en en cherchant le meilleur point de vue. Circuler et occuper un territoire de cette façon engage une façon de mobiliser notre grammaire qui est attentive à la relativité de l'organisation de notre « environnement de pensée » et des frontières qu'on y dessine. Le terrain vague ne s'impose donc pas comme un décor duquel on pourrait détacher les actions qu'on y mène, mais il leur est constitutif :

Les mouvements [...] ne s'exercent pas *dans* les terrains vagues mais *par* eux. Ils sont leur fait. [...] [L]es terrains vagues contiennent et génèrent leurs propres mouvements. Il y a là un renversement : plutôt que de dire : « J'erre *dans un* terrain vague », on devrait dire : « Le terrain vague erre. » Et si je devais aller au bout de ma pensée, je devrais dire : « Le terrain vague m'erre » (CO).

Comme Claude Bondy le fait remarquer, les vides deviennent, chez Hocquard, un « espace de respiration a-littéraire » (MH, 523), un endroit dégagé de la saturation du sens qu'incarnent les « valeurs-refuges » de la discipline littéraire. Ils empêchent de consolider le déterminisme de la « grammaire continue » et favorise l'opération de connexions différentes entre les éléments qui nous sont les plus immédiats. Il s'agit, comme Hocquard l'explique, de « gommer », d'« effacer » les traits permanents tirés entre les choses pour se laisser l'opportunité d'en entrevoir d'autres :

³⁴⁷ *Un test de solitude* s'ouvre sur une photographie de Jean Khalfa intitulée *Le chemin Wittgenstein sous la neige*, qui montre un chemin tracé dans la neige tombée sur le campus du Trinity College à Cambridge. Elle fait référence à la promenade quotidienne que Wittgenstein faisait lorsqu'il y était enseignant; L'anecdote raconte que le philosophe n'empruntait jamais les chemins pavés du campus, mais préférait faire son propre chemin en coupant dans l'herbe, ce qui le désaccoutumait des repères habituels. Cette image devient pour Hocquard, comme la haie ou la tache blanche, un exemple de zone indéterminée où s'opèrent de nouvelles relations entre les choses.

[L]es terrains vagues, les trous, les espaces qui ne communiquent pas, ou plus loin, les lisières, les souches; mais aussi les souvenirs, les fables, et bien d'autres riens (au sens ancien) comme les *détroits* ou les *passages* (qui ne sont synonymes qu'en apparence) configurent un paysage (des paysages), particulier dans sa topographie *intérieure-extérieure*, et y pratiquent en même temps, en un même lieu, à même leur physionomie, les entailles pour lesquelles y entrer et les articulations par lesquelles s'y exposent le sujet et le monde, dans l'hétérotopie singulière de ce que Wittgenstein appelait une forme de vie³⁴⁸.

Par son statut ex-centré et son détachement, Tanger devient un modèle de réintroduction « des "taches blanches" dans un contexte général de coloriage » (MH, 403). Selon Hocquard, la tache blanche est « une aporie dans la grammaire universelle-continue. Une "tache blanche" [...] ça va autrement. À la question : "Comment allez-vous aujourd'hui?", répondre "Autrement, merci" » (MH, 431). Cette façon de figurer l'indétermination se trouve mise en œuvre dès *Album d'images de la Villa Harris*. L'« album », dont l'étymon signifie « blanc », fonctionne selon un principe de mise à plat et de superposition d'images. Les taches blanches qui se logent entre ces images incitent à emprunter un parcours non linéaire et non causal entre les images, ce qui favorise l'engendrement de diverses connexions et manières de voir.

³⁴⁸ Claude Bondy, *op. cit.*, p. 26. Dans ce passage, le recours à la notion d'« hétérotopie », développée par Michel Foucault, ne peut que difficilement rendre justice à la complexité de la « forme de vie » et de l'environnement de pensée prise au sens wittgensteinien. En effet, c'est sur un modèle structurel, voire saussurien, et paradoxalement historiciste que le texte de Foucault tente d'expliquer l'avènement de la « nouvelle mythologie » qui succède à celle de l'histoire : « L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. » (Michel Foucault, « Des espaces autres. Hétérotopies », en ligne, <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>>, consulté le 12 avril 2012). En tant que lieu excentré, l'hétérotopie reconduit la conception polarisée des « différences » topologiques. Celles-ci s'articulent sur des oppositions, qui, le plus souvent, mettent de l'avant des conflits entre des catégories d'habitudes et de façons de vivre dont la teneur symbolique se voit augmentée et aggravée. La méthode d'analyse s'avère finalement fixe et essentialiste. En effet, le problème avec l'analyse de Foucault est que, du cimetière, aux colonies européennes en passant par le jardin et la plage, malgré la singularité qui semble caractériser ces lieux, tous ces lieux s'avèrent être l'hétérotopie de tous les autres et sont pensés selon le même fonctionnement monolithique. À ce sujet, Jean-Pierre Cometti remarque que « [l]es usages obscurs ou singuliers, ceux qui prêtent en effet à une interprétation, ne constitue en rien un cas paradigmatique à partir duquel il nous faudrait aborder tous les autres. Cette attitude qui conduisait [...] un philosophe comme Foucault à privilégier le « pathologique », pour avoir une vue philosophiquement plus satisfaisante du « normal », est l'un de ces sophismes qui généralisent le soupçon, et dont le résultat est surtout de doper plus que de raison notre propre propension au scepticisme. » (*Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie. Essai sur la signification de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 49)

Comme chez Lucrèce, pour qui le vide est la condition des accidents entre les éléments, l'indifférence entre les mots devient la condition de leur mobilité et de leur activation : « et le livre. Qui, l'ayant ouvert, en tournerait les pages, par là *il* fera bruire l'air entre les feuilles » (AI, 97). Les taches blanches permettent ainsi au langage de l'« oxygéner » d'une part, en le libérant de la saturation déterministe et d'autre part, en le dispensant de certaines promesses de sens qu'on lui fait porter.

Oubliant de respirer et de varier leur cadence, les adeptes de la course au sens aussi bien que ceux qui cherchent à le fuir et à se réfugier dans le non-sens, tendent à voir dans le vague un manque dont il faut limiter les effets et qu'il faut combler. Cette convoitise du « Tout », de l'horizon et de l'infini, qu'elle adopte un mouvement positif ou négatif, mène toujours à conclure que le sens est ailleurs, divulguant ainsi la perte d'intérêt pour les ressources qui nous sont immédiates. Pour Hocquard, ce n'est pas suivant l'intensité d'un mouvement acharné et infini que l'on mettra au jour le sens ou au contraire que l'on se sauvera de sa détermination. « Une course de haies ne s'impose pas » (IV, 62), affirme Hocquard. Gilles Tiberghien suggère que

[d]égager la notion pour atteindre le sens dernier n'intéresse pas Emmanuel Hocquard. [...] Soudain le lecteur prend son temps, tout son temps; il va même jusqu'à suspendre sa lecture comme s'il pouvait ou devait s'arrêter à chaque mot. C'est ce temps qu'il prend dans l'écart, dans la distance, qui fait la lecture poétique en général, mais c'est aussi une invitation à « passer son chemin » qui fait la spécificité de la lecture d'Emmanuel Hocquard³⁴⁹.

On peut mieux comprendre la façon qu'a Hocquard de concevoir la poésie et l'écriture à partir d'une remarque de Wittgenstein sur la pratique philosophique: « [C]elui qui gagne la course est celui qui est capable de courir le plus lentement. Ou encore : celui qui atteint le but le dernier³⁵⁰ ». Il s'agit de « consentir à perdre son temps³⁵¹ ». Faire une tache blanche, c'est donc garder des plages horaires libres, des moments où l'on peut perdre son temps. En nous

³⁴⁹ Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard, op. cit.*, p. 97.

³⁵⁰ Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées, op. cit.*, p. 95.

³⁵¹ Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard, op. cit.*, p. 32.

libérant de l'obligation d'agir ou de faire du sens, une tache blanche devient un espace dans lequel on peut se disposer à agir dans une multitude de contextes.

En plus de se dérouler dans un appartement aux mille configurations, c'est notamment dans les terrains vagues où « toute trace de société adulte [est] effacée » que le narrateur du *Cinéma des familles* d'Alferi établit son « vaste repaire » afin de mener des « activités de plein air [qui] furent tou[te]s des reconstitutions » (CF, 39). Prenant la forme d'« explorations et de fouilles grammaticales » (*Idem*), ces activités sont de « plein air » dans la mesure où, comme chez Hocquard, l'« air » incarne chez Alferi la condition de circulation du langage et l'indétermination des rapports entre ces éléments constitutifs. Son écriture procède ainsi d'une *Voie des airs* où « [...] l'on se dit/ce qu'on se dit quand on se parle dans le vide » (VA, 43). Parce qu'il traverse l'« environnement de pensée », l'air devient l'élément prééminent d'une « météo du sens ». Inhérent aux « conditions climatiques, aux fluctuations du milieu sensible où baigne le texte » (CP, VII), l'air est une « atmosphère » dans laquelle se forment des « reliefs » (*Ibid.*, VI) ou « des physionomies » dont les contours ne sont jamais parfaitement définis; les « formes floues mouvantes » (*Ibid.*, V) ont la capacité de « se joindre ou se disjoindre » (*Idem.*) Chez Alferi, « où le sens est vivant, le flou est nécessaire » (*Ibid.*, IV). Cette indétermination constitutive d'une « forme de vie » se constate à deux niveaux co-dépendants. D'abord, c'est le trait tiré entre le mot, la chose et l'usage qui n'est pas définitif; les mots ne correspondent pas à des choses ou des idées prédéfinies. Les domaines d'application des mots sont conséquemment variables. Ainsi, la référence ne justifie pas l'utilisation d'un mot, mais l'accompagne. Dans différentes circonstances, un même concept peut être utilisé sans que les mêmes qualités associées à ce concept soient activées. Puisque la référence des mots est floue, ceux-ci ne sont contraints à aucun domaine d'application. Ainsi les opérations langagières sont plus « volatiles » et il s'organise entre les mots « des trajets syntaxiques et des affinités sémantiques » (*Ibid.*, IV.) qui « ne relève[t] qu'en partie des règles grammaticales et de la logique » (*Idem.*). Comme l'explique Alferi,

La référence est un lien plus ténu, mais plus fort que celui d'une représentation à un objet représenté : un simple accrochage du mot à la chose, sans la violence d'une appropriation, sans sa précarité. [...] L'élan de la profération entraîne dans sa courbe les mots avec leur référence; ils ne se contentent plus de renvoyer aux

choses, ils s'entr'appellent. [...] (Les phrases de la littérature sont des calques sur les cartes référentielles : elles n'en modifient pas les points, mais elles y font un choix pour tracer les lignes rythmiques.) [...] Pourtant, ce rythme syntaxique, tout en faisant jouer la référence, lui impose une tension telle que les choses se soulèvent légèrement, décollent légèrement de leur lieu, emportées elles aussi. [...] La phrase fait scintiller la référence : elle crée ainsi un flottement dans les choses. [...] Mais cette apesanteur ne dure que le temps de la phrase (*Ibid.*, 36-38).

Cette indétermination de la référence permet de contrer l'exigence superflue de précision que l'on possède à l'égard du langage. Autrement dit, l'acceptation du flou contribue à remédier au sentiment que le langage ne remplit jamais sa tâche. Comme l'exemple de Mauche le suggère, les gens qui s'invitent « à déjeuner avec l'imprécision » (*PF*, 8) doivent bien réussir à fixer un rendez-vous. Surtout, précise Mauche dans *Les possibles*, qu'une fois le « rendez-vous obtenu, il est possible de décaler [son] heure [...] en proposant une autre heure et s'organise alors un autre emploi du temps » (*LP*, 42). On peut voir une certaine parenté entre cette réflexion et cette remarque de Wittgenstein : « Lorsque je dis à quelqu'un : "Tiens-toi à peu près là!" — Se peut-il donc que cette explication ne fonctionne pas parfaitement? Et toute autre explication ne pourrait-elle pas aussi échouer³⁵²? » Cette indétermination implique une certaine souplesse, la capacité de s'accommoder de la plasticité du langage. Il s'agit aussi d'être apte à saisir les aspects des mots qui sont activés dans une certaine situation. Alferi mentionne à ce titre qu'il « faut/un flou d'une acuité folle » (*VA*, 30), expliquant par ailleurs que ce « flottement » reste nécessaire à l'établissement d'un jeu. Il devient en effet l'espace requis pour entamer celui-ci. Toutefois, il précise que le flottement doit être associé, d'une manière interne à la motivation de l'acte de langage qui se dessine au fur et à mesure, rendant ainsi manifestes les règles, les contraintes et les critères du jeu qui indiquent la manière de jouer. Le flottement, ou l'indétermination, permet à la phrase, selon Alferi, de prendre son « élan » :

L'élan est en lui-même excessif, démesuré. Sa démesure consiste dans son indétermination. Élan infini, pure affirmation, il confine à la vacuité : celle d'un désir de parler que rien ne satisfait, d'une parole qui ne peut rien dire, intenable. L'élan retombe alors de lui-même dans la mesure. La mesure est cette retombée même; elle n'est pas une contrainte extérieure, mais la forme logique où l'élan

³⁵² Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 88.

s'expose dans son excès [...]. (Vouloir maintenir la démesure comme un moment autonome, c'est passer de l'inarticulé au désarticulé, c'est-à-dire au baragouin) » (CP, 28).

C'est en établissant une connexion entre le jazz et l'aviation, où l'air joue un rôle prédominant et où la part d'improvisation et d'acrobaties est importante. Alferi exprime ici que bien que les manières de penser et d'agir soient indéterminées, il ne faut pas entériner l'idée de liberté absolue ou d'absence totale de contrainte:

Je voulais être musicien de jazz aviateur
 Me lever le matin et jouer et piloter
 Ou mieux : saxophone avion, anche hélices
 Jouet de l'air qui est le plus près
 Du vide mental obnubilant. Jouer
 Des contraintes qui s'apprennent ou s'inventent.
 Facile. Mais l'improvisation, le vol
 Ne laisse pas les traces qu'on croit, l'enregistrement
 Des données dans la boîte noire ne satisfera pas
 Les enquêteurs après le crash, ils veulent entendre
 La voix qui commandait dans les secondes décisives :
 Le ton, le ton. Ce qui s'est passé, le moment
 De la décision folle de l'émission du son
 Perdu ne donne rien, sa jouissance
 Exagère le désir et le tue dans l'œuf (SJ, 40).

Puisqu'il consiste en une diversité de « jeux de langage ordinaires » menés de l'intérieur des habitudes et des règles, le travail d'Hocquard, d'Alferi et de Mauche met de l'avant le caractère indéterminé et adaptable de ces dernières. Ils démontrent ainsi une aptitude à opérer ce qu'Hocquard appelle des « écarts », notion que Guillaume le Blanc convoque également dans un même esprit. Il explique que l'« écart n'est autre que cette distance nécessaire à la norme qui permet son développement dans l'acte même qui la fait jouer comme règle ou comme genre qualifiant. [...] L'écart, loin de s'opposer à la norme, en règle donc le cours³⁵³ ». Les écarts ne sont pas synonymes d'exceptions. Plutôt que concevoir leur fabrication comme une opération qui permettrait de se placer dans une position

³⁵³ Guillaume le Blanc, *Vies précaires, vies ordinaires*, op. cit., p. 39-40.

irréductiblement différente, il faut la voir comme une partie prenante d'une façon de fréquenter les mots, laquelle sait reconnaître la part de vague qui les traverse et les tenir à distance de toute application restreinte et prédéterminée. Cette approche ne consiste donc pas qu'à relever des oppositions. Elle veut mettre de l'avant les cas « d'entre-deux » et les possibilités de connexion que potentialisent la diversité de nos manières de faire et de penser, sans jamais les réduire à un modèle. Puisqu'ils relèvent du vague, les écarts participent également de l'idée que seuls les usages contextuels peuvent déterminer provisoirement la signification. Les variations de l'expression que le vague autorise de considérer la littéralité comme une façon de fréquenter le langage qui

ne réunit pas tout en un trait : bien au contraire elle pose un principe d'indifférence entre les choses [...]. Elle y trouve sa principale raison de se méfier des gardiens et de la saturation du sens. Il n'y a pas, au sein du langage ou à côté du langage, de régime séparé, fut-il celui du « mental »; il n'y a que des blancs, qui en autorisent l'imprévisibilité³⁵⁴.

En ce sens, une des caractéristiques de leur écriture est qu'elle se déploie sans accorder d'importance significative à l'idée de fil conducteur. En effet, elle demande qu'on l'aborde autrement qu'en y cherchant des connecteurs causaux ou en la plaçant sous le signe d'un principe général. Aucune ombre ou perspective idéale ne vient supposer l'existence d'un ordre ou d'un sens à reconstituer. Ce « principe d'indifférence entre les choses » diverge de la tendance à vouloir formuler des idées générales sur le monde. Au lieu de lier les éléments entre eux en circuit fermé, cette façon de penser procède davantage d'une « déliaison » comme en témoigne l'anecdote des « oranges de Saint-Michel » que raconte Hocquard:

Un jour que j'étais sur le chemin de l'école [...] je suis tombé en arrêt [...] devant l'étalage d'une épicerie marocaine [...]. L'épicier y avait disposé une pyramide d'oranges, au sommet de laquelle une petite ardoise affichait, tracée à la craie, la mention : 5F. [...] Durant une fraction de seconde, je n'ai tout simplement pas pu faire la connexion entre ces étiquettes et les oranges. Ça, c'est une pure expérience d'idiotie! [...] Les oranges sont les oranges, les étiquettes sont les étiquettes. Jamais elles ne se rencontreront (MH, 397-398).

³⁵⁴ Jean-Pierre Cometti, « Emmanuel Hocquard et le rhinocéros de Wittgenstein », *op. cit.*, p. 673.

Cette anecdote ne relate pas la redécouverte d'un état des choses originel, par rapport auquel le lien entre les oranges et l'étiquette ne serait qu'une fiction, une association trompeuse. Ce qu'Hocquard met en doute par cette expérience est le lien causal, nécessaire et exclusif que l'on peut établir entre ces deux items. Bien que d'un côté les habitudes de vie mènent à constater la fréquence de ce rapport et à y voir une certaine « naturalité », d'un autre côté, il n'y a rien qui puisse nous interdire de détourner des éléments qui le composent pour en proposer d'autres applications. C'est dans cet ordre d'idée que Jean-Pierre Cometti montre comment une conception du langage comme *usage* se démarque d'une conception fondée sur l'ontologie et contribue à nous détourner des dédoublements associés aux considérations essentialistes :

tend plutôt à « laisser les choses en l'état », considérant que rien ne lui manque, et que les formes auxquelles [elle] se prête ne se mesurent à nulle autre règle que celle de ces usages. [...] S]euls nos usages instituent ce qui ressemble ici à un trait commun, et qui pourraient se figer dans une image trompeuse [...]. Que l'étiquette remplisse sa fonction dans les cas les plus courants ne signifie absolument pas qu'il existe on ne sait quel rapport intime entre celle-ci et les oranges. Le monde, celui des oranges et de l'étiquette [...] n'est pas investi d'un ordre qu'il y aurait lieu de retrouver ou de rétablir, sous on ne sait quel prétexte³⁵⁵.

L'instauration de « taches blanches » et d'écarts que notre environnement de pensée et d'action implique procède d'un mouvement de pensée négatif. Mais puisque nos transactions symboliques sont constitutives et transformatrices de ce que l'on a coutume de nommer le « réel », la négativité devient intrinsèque à la possibilité d'agir. Parce que faire une tache blanche consiste à opérer des trous dans le cours de nos habitudes et de refuser le caractère déterminé de nos actions, la négativité ne se définit pas ici comme une résignation devant un réel insaisissable, mais se conçoit comme une « capacité négative », idée d'abord énoncée par John Keats et que Robert Davreu décrit comme une « faculté de savoir exister au sein des incertitudes, des mystères, des doutes, sans vouloir d'irritante façon rejoindre le terrain des faits et de la raison³⁵⁶ ». Si cette description de la « capacité négative » comporte quelques

³⁵⁵ Jean-Pierre Cometti, « Emmanuel Hocquard et le rhinocéros de Wittgenstein », *op. cit.*, p. 672.

³⁵⁶ Robert Davreu, « Pour une défense de la poésie? », *Poétiques et poésies contemporaines*, sous la direction de Daniel Guillaume, Basas, Le temps qu'il fait, 2003.

éléments satisfaisants, il demeure qu'elle perpétue le goût pour le mystère qui va de pair avec une méfiance pour la raison dont on semble d'ailleurs avoir ici une idée plutôt réductrice. Ces traits trahissent des relents de l'esprit romantique qui cultivait certes un esprit négatif, toutefois caractérisé par une attitude cynique et nostalgique devant la défilade de l'absolu. À partir de Keats, le philosophe Roberto Mangabeira Unger a suggéré une autre lecture de la « capacité négative ». Affirmant également qu'il faille accepter l'incertitude et l'indétermination inhérentes à nos façons de vivre, il ne plaide cependant pas pour une célébration des énigmes, mais, comme nous l'avons antérieurement suggéré, pour un investissement du vague comme espace de reconnaissance des fausses déterminations ainsi que comme terrain d'action et de transformation qui peut servir à mettre un point une solution à un problème, et ce de manière interne aux règles. Selon lui, la « capacité négative » est relative à l'idée pragmatiste de « recontextualisation » qui consiste à figurer des formes d'usages possibles pour une série de manières de penser et de faire impliquées dans nos pratiques sociales.

4.3 Techniques et affects

Alferi et Olivier Cadiot ont su cerner l'intérêt que représentaient pour la littérature les capacités d'agir et de penser, en les concevant en termes de dispositifs, d'opérations sur le langage et en instaurant en ce sens une « mécanique lyrique ». Dans ce texte qui ouvre le premier numéro de la *Revue de littérature générale*, les deux auteurs exposent leur volonté de prendre une distance vis-à-vis de plusieurs mythologies littéraires tout en voulant ouvrir un espace pour mener différentes « expériences de langage ».

S'ils considèrent le chant et la plainte lyrique d'un mauvais œil, évitant d'alimenter le discours métaphysique que la poésie entretient compte tenu de son exigence de sens parfois sans limite, Alferi et Cadiot, à l'instar d'Hocquard et Mauche, n'ignorent pas l'importance des affects et de l'expression; la « biscotte sèche » et plate n'est pas consommée dans le cadre d'un régime minceur, mais parce qu'elle a du goût et qu'elle s'adapte à une variété de garniture; on peut tout faire ou presque avec une biscotte. Leurs démarches témoignent cependant d'un détachement à l'égard de l'idée selon laquelle ces affects seraient à la source de la production littéraire, imputables à une quelconque intériorité à laquelle la démarche

littéraire aurait un accès privilégié. Par ailleurs, ils se démarquent d'une tendance bien ancrée au sein de la tradition poétique qui veut que les affects soient hiérarchisés et que ce soit évidemment les grandes idées, toujours les mêmes, qui aient la cote, la littérature et la poésie se définissant par leur capacité à traiter ces idées supposées nobles. Le problème n'est donc pas que l'on éprouve des affects en mangeant des biscottes, mais que l'on discrédite le fait qu'elles puissent en être porteuse et qu'on leur oppose un modèle préfabriqué de « valeurs-refuges ». Alferi et Cadiot vont insister sur le fait que les sentiments ne relèvent aucunement d'un donné — intérieur ou extérieur —, mais sont d'emblée intégrés à une diversité de processus de transformation dans lesquels interfèrent des opérations linguistiques auxquelles on doit être attentif pour sortir des illusions que la « récession conceptuelle » (*ML*, 4) engendre. En ce sens, les signes ne sont aucunement des moyens édulcorés qui ne rendraient que partiellement compte des affects. Au contraire, le langage en permet la fabrication. Roger Pouivet explique en ce sens que ce « ne sont pas les livres qui mentent. Ce ne sont pas les symboles qui sont dangereux. C'est Madame Bovary qui ne sait pas les utiliser³⁵⁷ ». Selon les auteurs qui nous intéressent, aucun type d'expériences n'est plus susceptible qu'un autre de procurer des affects à propos desquels la frontière entre l'authenticité et l'inauthenticité est particulièrement ébranlable, voire caduque. Rejoignant l'idée que la platitude n'est pas une réduction, mais une dé-hiérarchisation des valeurs, Alferi et Cadiot expliquent qu'ils manipulent des « boules de sensations-pensées-formes »; les textes deviennent ainsi des « machines à émouvoir » (*ML*, 14) :

On n'écrit pas avec du donné ou des données. La matière première, la chose même trouvée telle quelle, le cru est un mythe. On l'évoque soit par vantardise, soit à des fins d'intimidation. [...] Au mythe du cru répond à l'autre bout, le mythe de la surcuisson préalable de la marinade mentale, de la macération du vécu. Les deux ont en commun l'idée d'une littérature organique, qui se passerait de toute technique. Ce dont la fiction a besoin, c'est d'un matériau de construction spécifique : des boules de sensations-pensées-formes. Des calculs, des nids d'hirondelles. On peut les appeler Objets, parce qu'ils sont manufacturés et qu'ils doivent pour servir être tous de niveau [...]. [I]ls résultent déjà d'un travail, mais ils

³⁵⁷ Roger Pouivet, « Goodman, Scheffler, madame Bovary et quelques anges », cité en exergue par Florent Coste et Thomas Mondémé, « L'ordinaire de la littérature. Des bénéfiques pragmatistes dans les études littéraires », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 15, 2008, p. 47.

ne seront que des chevilles ouvrières transitoires, peu visibles. Car leur nature n'est rien d'autre que leur fonction (*ML*, 5)

L'importance attribuée par Alferi et Cadiot à la technique et à la construction participe d'une objection au mythe de l'*a priori* du sensible par rapport au conceptuel, mythe auquel adhère le lyrisme traditionnel et néo-traditionnel. Les propos d'Alferi et de Cadiot viennent notamment mettre en doute la validité de la méfiance qu'Heidegger entretenait à l'égard de la technique, celle-ci menant, selon lui, à l'« oubli de l'être ». Il semble également malvenu d'éradiquer le sensible au profit du conceptuel. Dire que « tout est langage » ne nous garde pas des illusions représentationnalistes; autant la logique formelle et abstraite que le « textualisme » se sont rapidement retrouvés à entretenir la métaphysique qu'ils tentaient d'éradiquer.

En tant que déploiement d'une diversité de savoir-faire, la technique vient également empêcher la réclusion dans l'ignorance qui s'est affirmée comme le leitmotiv de l'ontologie négative. Lorsqu'ils considèrent l'investissement de la technique comme une solution aux caractères « cru » et « cuit » de la littérature, Alferi et Cadiot tentent en fait de trouver une issue à l'alternative dualiste qui oppose le « mythe de l'inexpressivité » à l'« expressivisme », lesquelles sont deux manières différentes, mais complémentaires et symétriques de faire perdurer l'idéal « organique » et spéculatif de la littérature. Alferi et Cadiot réaffirment donc l'inhérence du rapport qui existe entre l'affect et la technique. Puisque c'est à travers la manière d'utiliser le langage que se constitue l'expérience, c'est par le déploiement de techniques, par l'exploitation d'une diversité d'outils conceptuels que l'on parvient à faire fonctionner la « machine à émouvoir ». La maîtrise d'une technique « n'est pas quelque chose de simple [...] [car] elle implique [...] la capacité d'entrer dans d'innombrables jeux de langage³⁵⁸ ». La manipulation et la transformation d'une diversité d'outils linguistiques supposent un intérêt envers la pluralité des ressources qui constituent notre « forme de vie ». Intrinsèquement liée à la façon dont on conçoit le langage, la forme de vie est par le fait même liée aux techniques qui y sont déployées. Selon Wittgenstein,

³⁵⁸ Newton Garver, « La forme de vie chez Wittgenstein » Renée Bouveresse-Quilliot, Paris, « Beauchesne Éditeur », 1995, p. 204.

« [c]omprendre une phrase veut dire comprendre un langage. Comprendre un langage veut dire maîtriser une technique³⁵⁹. » Maîtriser une technique, note également le philosophe, va de pair avec ce que l'on entend par « connaissance », non pas au sens où elle donne accès à des savoirs qui en seraient détachés, mais suivant l'idée d'une « raison pratique » d'après laquelle le savoir est implanté par la maîtrise d'une technique que l'on apprend, que l'on développe et à partir de laquelle on est en mesure d'établir des critères de compréhension, d'évaluation et de révision de nos façons de faire et de penser : « La grammaire du mot savoir est à l'évidence étroitement apparentée à la grammaire du mot pouvoir, être capable de, mais aussi du mot comprendre. (Maîtriser une technique³⁶⁰). »

Si les affects, le sensible et l'émotion peuvent se manifester et être communiqués grâce à ce que nous sommes capables d'accomplir avec le langage et les symboles, ils peuvent également être associés au sentiment que nos capacités expressives sont trop pauvres pour rendre compte de leur complexité. S'ensuivent deux attitudes possibles. Selon la première, les difficultés sont, comme nous l'avons souligné, relatives à certains embarras conceptuels momentanés, embarras qui appellent une solution. Selon la deuxième attitude, l'incompréhension serait due au caractère ineffable du réel et serait ainsi corrélative à la perte ou à l'absence d'un objet de signification ainsi qu'à une expression plaintive et ressassée de cette absence. Que ce dernier soit appréhendé à partir d'un passé perdu ou d'un avenir encore à réaliser, le temps est le plus souvent conçu comme une entité totale où la contingence laisse la place à une cause profonde qui en anime le déroulement. C'est suivant cet esprit que dans son livre *Sentimentale Journée*, Alferi réduit l'enflure significative et existentielle à laquelle on associe trop souvent ce mouvement rétrospectif et le sentiment de nostalgie qui l'accompagne parfois³⁶¹.

³⁵⁹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 126.

³⁶⁰ *Ibid.*, § 150.

³⁶¹ À ce titre, Alferi explique que les phrases « viennent à l'esprit parce qu'elle furent déjà employées, elles reviennent sous l'effet d'une force d'inertie du langage, mémoire anonyme ou usage passif. La recherche passe ainsi par la rétrospection, l'évocation de phrases aux formes familières » [...] [Les phrases] viennent à l'esprit parce qu'elles furent déjà employées, elles reviennent sous l'effet d'une

[...] Hier m'a posé un lapin. Demain
 Demain (*Autant en emporte le vent*)
 Est un autre jour. La nuit, quelle violence
 Inouïe, tu ne trouves pas? Tu dors.
 Non qu'elle évoque la mort, la solitude hantée
 Des enfants [...]
 Mais on y voit nu les rouages de la veille.
 Sur le pont l'océan tout entier se change
 En salle des machines et dans chaque tour de garde
 La discontinuité amorphe des heures soumet
 La mousse à la torture. S'il avait su! Pas une angoisse
 Intéressante, une à la Heidegger [...]
 [...] un medley sadique
 Des plus mauvaises chansons sur radio nostalgie,
 L'encombrement du temps. (*SJ*, 9)

Parce qu'il nous place devant un lot de matériaux anciens, le temps est vu ici comme une machinerie qui s'impose insidieusement et dont les pièces constitutives forment un fatras d'« objets de mémoire » (*TT*) qui voit plusieurs registres symboliques se mélanger. La nostalgie inflige d'abord un sentiment de désordre : « Dans cette mélasse une chatte ne retrouverait pas ses petits/Et le port de départ ni celui vers quoi nous voguons/N'est en vue. » (*Ibid.*) Mais pour remédier à ce sentiment de confusion que le temps et la nostalgie nous font vivre — « Et l'heure d'été, une belle arnaque, blanchit/Le larcin du soir en taxant le sommeil du matin./ [...] Si c'est un ordre/Sache que je vais me mutiner. Le capitaine est à fond de cale. » (*Ibid.*) — aucune tentative de reconstitution d'un sens originaire n'est envisageable, aucun ordre n'est à retrouver. La nostalgie n'est donc pas un état qui nous mène au regret, mais une sorte de disposition à en réagencer les signes constitutifs. En ce sens, le titre *Sentimentale journée* problématise l'héritage romantique du *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie* de Laurence Sterne et nous ramène également au standard jazz de 1944 interprété notamment par Doris Day. Le livre d'Alferi reprend le thème principal de cette chanson que le premier couplet résume bien : « Gonna take a sentimental Journey/Gonna set

force d'inertie du langage, mémoire anonyme ou usage passif. La recherche passe ainsi par la rétrospection, l'évocation de phrases aux formes familières ». (*Ibid.*, p. 46)

my heart at ease/Gonna take a sentimental journey/to renew old memories ». Chez Alferi, l'allégement du cœur, la résolution des soucis, ne passent pas simplement par un rafraîchissement de la mémoire, mais bien par un réinvestissement des souvenirs dans de nouvelles circonstances d'énonciation. Ce renouvellement ou cette redistribution des vieux souvenirs ne peut se faire, comme Alferi le suggère, que par une certaine mutinerie à l'égard du standard. Le standard n'est donc pas à considérer comme l'original dont il faut à tout prix respecter la structure, mais comme un vocabulaire délié, une banque d'information dont les éléments sont mis à notre disposition et sont indéfiniment manipulables. Tout comme dans la musique jazz et le blues primitif qui, comme on l'a suggéré précédemment, détiennent une place appréciable dans la démarche d'Alferi, c'est en fonction d'une syntaxe et de thèmes dépouillés que de multiples variations peuvent être apportées, autant sur le plan musical que sur celui des paroles. Particulièrement imprégnés de la forme de vie qui les a vu se développer, ces types de musique exhibent particulièrement bien l'interaction entre l'habitude et l'invention et demeure un bon exemple de ce que veut dire « jouer dans les règles »; au sein de cette culture musicale, le malaise lié à la précarité du mode de vie est alors exprimé non pas pour s'apitoyer, mais bien pour s'en débarrasser. Comme le dirait Hocquard, ce type d'expression relève d'une « solution immédiate à une interrogation soudaine ».

Tout comme Alferi, c'est notamment par la thématique musicale que Mauche pose la question de la mémoire et du souvenir. Le titre *Tuyautés de pans de flûte de mémoire* nous rappelle entre autres que c'est par un assemblage de morceaux de roseau que Pan, se fabriquant une flûte, tenta de préserver sa mémoire et de se consoler de son chagrin d'amour après avoir été éconduit par Syrinx. Par ailleurs, on sait que c'est Pan qui, encore à cause d'un échec sentimental, morcela Écho et en dissémina les fragments. C'est justement par l'assemblage de différents échos, que l'on peut considérer ici comme des tuyaux, comme des informations retransmises qui contribuent à accomplir une action, que Mauche écrit ses textes qui témoignent de ce que

[d]u monde d'hier, d'une certaine image que nous pouvions avoir de lui, il ne reste plus grand-chose, hormis cette langue qui est encore là, qui n'évolue que très lentement, à laquelle nous aimerions pouvoir faire rendre des comptes, mais fondamentalement il y a une telle disproportion [...]. Il nous est impossible d'être nostalgique ou réactionnaire, nous n'en avons pas les moyens ni intellectuels ni existentiels. Nous patageons. Les formes sont asservissantes, nous l'éprouvons

sans cesse, mais elles sont au mieux fantomatiques. Il en reste le souvenir, l'empreinte, ce qui n'en est que plus terrible parfois (E).

C'est donc par la perpétuation du langage, par son apprentissage que l'on parvient tant bien que mal à se faire une idée du « monde d'hier ». Mais puisque, comme le dit Mauche, le langage ne « rend pas de comptes », c'est plutôt un vaste réseau de jeux de langage disparates qui nous parvient et que l'on fait recirculer sans tout à fait maîtriser ce qui a cours. Dans un passage de *Tuyautés de pans de flûte de mémoire*, Mauche parvient à faire ce constat en prenant à partie l'aspect fondateur et explicatif du mythe. Bien que ce passage reprenne certains éléments narratifs du mythe, c'est l'approximation de ce qu'il raconte et le renforcement des traits anecdotiques qui viennent contrer les qualités éclairantes et la transmissibilité du mythe, nous confrontant à la fois à la précarité et à la plasticité de notre rapport au langage. Ici, au lieu d'être gage de stabilité, la répétition est davantage considérée comme une source de confusion et de perte de repères :

Une femme en son temps suite à un quiproquo entre son époux et son frère se trouve l'assassin de qui n'est ni son amoureux ou lieutenant de parentèle quelconque, ce qui lui vaut de devoir fuir, puis bien des années ensuite de nouveau tout oublié un quidam revient dans la même ville du drame et par un concours, entre autres, sonore de circonstances, une anecdote du même genre dans une situation à peu près similaire, mais cette fois se calme, conserve son avantage, améliore peut-être son classement encore qu'il manque pas mal de paramètres afin de poursuivre la bonne comparaison [...]. L'ennui causant pas mal de catastrophes, nous serions majoritairement prêts ou pas prêts certains jours à mettre en place avec les moyens du bord 14 juillet ou autre date à historiciser sur le champ dans une réalité certes intime, familialiste [...] (TPF, 42).

Pour Hocquard, tout comme pour Alferi et Mauche, « la question qui peut se poser ici est de savoir comment s'y prendre avec ce qui a toutes les apparences de morceaux de phrases, de filaments de discours, de propositions flottantes, etc. » (MH, 229). C'est notamment par une réflexion sur la forme élégiaque qu'Hocquard parvient à répondre à cette interrogation. *Les Élégies* est un titre à double détente dans la mesure où les principes de l'élégie classique sont pris à rebours pour produire des « élégies inversées ». Hocquard incite l'« élégiaque classique » à se retourner contre lui-même, non pas pour qu'il liquide toute trace d'affects liés au passé, mais pour qu'il utilise ceux-ci à une autre fin. L'« élégiaque

inverse n'est pas le contraire de l'élégiaque classique » (*MH*, 462) dira Hocquard. Il veut plutôt donner un élan différent à l'expression qui ne sera plus animée par un quelconque retour en arrière, par le regret de ce qu'il a perdu et par le désir de reconstituer un passé idéalisé, mais par l'association et la reconfiguration de divers « objets de mémoire » qui remplissent son « coffre à jouets ». Selon Hocquard : « L'élégiaque classique rumine son passé. L'élégiaque inverse le refait. » (*Ibid.*) Ces deux façons d'appréhender les souvenirs sont solidaires de deux manières de concevoir la signification. Tandis que l'élégiaque classique tend à établir un lien causal entre le passé, le présent et le futur, il suppose du même coup l'existence d'un objet de signification originaire auquel il attribue des vertus explicatives quant à ses manières subséquentes de penser et d'agir. Il s'agit plutôt pour Hocquard de considérer les souvenirs comme les pièces mobiles d'un jeu ou d'un « mécanisme », tout comme on le fait avec les ressources langagières. D'ailleurs, les souvenirs et le langage demeurent inextricables :

Les souvenirs ce sont des mots, des phrases, des énoncés. Pas du passé ou des morceaux du passé, mais du langage et des morceaux de langage au présent. Avec ses souvenirs d'enfance, *L'élégiaque inverse* réfléchit sur son langage et pas du tout sa petite histoire individuelle qui, en fait, n'existe pas comme telle » (*MH*, 475).

Chez Hocquard, une des anecdotes les plus évocatrices de sa manière d'écrire reste ce témoignage relatant un événement qui se déroula à Tanger au cours de sa jeunesse :

Au pied des Grottes d'Hercule, sur le littoral atlantique, l'archéologue Montalban mettait au jour les vestiges d'un comptoir romain [...] les peintures murales avaient été systématiquement martelées et leurs débris, abandonnés à même le sol, peu à peu recouverts par le sable. Quant aux murs qui les avaient supportées, ils avaient pourvu aux besoins en pierre de générations d'autochtones; tout récemment encore, Monsieur Doolittle avait trouvé là de quoi édifier le mur d'enceinte de sa villa.

Des semaines durant, chaque nouveau jour apporta son lot de fragments colorés d'anciennes fresques, lesquels une fois lavés et disposés sur de longues tables s'avéraient inaptes aux plus patientes tentatives de reconstitution, même partielle, du moindre pan mural³⁶² (*AI*, 31).

³⁶² Ailleurs dans *ma haie*, Hocquard émet la même idée : « Aux yeux du poète élégiaque inverse, [...] les fragments ne renvoient ni à un tout, ni à une origine, ni à un contexte disparus qui garantiraient leur sens. Ce qui le fascine dans les fragments, ce n'est pas leur lien causal avec les événements de sa vie

En articulant la superposition de plusieurs couches historiques à des considérations pratiques plus immédiates et plus quotidiennes, cette anecdote met en doute la pertinence de recourir à une origine pour être en mesure d'établir une signification. Hocquard affirme sa prédilection pour une conception de la signification qui est relative à l'imprévisible et à l'usage, conception, qui, selon l'auteur favorise la liberté des mouvements de pensée :

Cet été-là a changé ma vie. Pour la première fois, durant quelques semaines, je me suis senti libre. Et cette sensation de liberté s'est imposée avec intensité en contemplant ces morceaux colorés de fresques romaines, tels qu'ils étaient là, insensés, mais évidents. Je ne les regardais pas comme les vestiges d'un tout perdu, mais comme l'affirmation d'un état possible et suffisant des choses, qui n'avait désormais plus de compte à rendre à aucun ordre antérieur (GT).

Tout comme pour le langage et les morceaux de fresque, Hocquard laisse ses souvenirs « en état », remédiant donc à une conception du sens comme tout et comme enchaînement découlant d'une source. À ce sujet, Frank Leibovici affirme avec pertinence que

la remontée vers la preuve ultime est processus de *régression à l'infini*, en raison de la nature fabriquée des images, des textes et des sons enregistrés. Pour cela, ils ne peuvent tenir lieu de preuves *ultimes*, car la notion de représentation est porteuse en elle-même de cette ambiguïté : elle ne peut *re-présenter* de façon absolue, et se contente d'être un lieu tenant ou représentant du moment ou de la situation³⁶³.

Contrairement à l'« élégiaque classique » qui cultive l'angoisse devant ce fatras de souvenirs, l'« élégiaque inverse » ne formule aucune plainte lorsqu'il constate que « sa vie » n'est que « fragments, [...] bouts, [...] débris [et] morceaux » (MH, 477). Comme le propose Richard Rorty, le traitement de ces fragments ne « s'accompagne d'aucune perte³⁶⁴ ». Fidèle au rejet du « représentationnaliste », il suggère que nous abandonnions la division de principe

passée, c'est plutôt qu'ils sont si vivants qu'ils soufflent tout contexte biographique antérieur. Ils brillent au présent d'un éclat inouï, d'un éclat qui leur est propre ». (MH, 477).

³⁶³ Frank Leibovici, *Des documents poétiques*, op. cit., p. 98. Leibovici souligne.

³⁶⁴ Richard Rorty, *Objectivisme, relativisme et vérité*, op. cit., p. 113.

entre les « textes » et les « morceaux³⁶⁵ », laquelle nous pousse à faire dépendre la signification d'une entité essentielle : l'« idée qui consiste à privilégier un niveau et à le promouvoir au rang de fondement de la recherche n'est qu'une tentative de plus pour sauver la notion de vérité par correspondance³⁶⁶ ». Autrement dit, notre recherche ne doit pas se fonder sur la quête de l'essence du morceau, sur l'identification du texte auquel le morceau appartient ou encore sur la reconstitution du contexte original auquel le texte appartient. Selon Rorty,

[i]l n'y a pas d'autre manière d'identifier un objet que d'en parler, en le situant dans le contexte d'un certain nombre d'autres choses dont on entend parler. [...] Ce que nous savons des textes aussi bien que des morceaux ne renvoie à rien de plus qu'aux diverses manières dont ils entrent en rapport avec d'autres textes ou d'autres morceaux [...]. Au lieu d'essayer d'en localiser l'identité, nous ferions mieux de réduire aussi bien les textes que les morceaux à des nœuds dans des réseaux transitoires de relations³⁶⁷ ».

Pour Hocquard, les « morceaux » sont conçus comme « des unités décontextualisées — décontaminées — [...] des propositions flottantes [...] redevenues autonomes, qu'aucun contexte n'a désormais plus besoin de légitimer et dont la seule garantie est le regard actuel que je porte sur elles comme si je les voyais pour la première fois » (*MH*, 477). Mais ces états d'« autonomie » et de « flottement » auxquels fait passer le « détachement » de certains segments langagiers de leur contexte original d'énonciation doivent être considérés à la lumière des notions d'imprévisibilité et de déliaison que l'on a précédemment étudiées. Sur cette question des « énoncés flottants », Frank Leibovici affirme que « ces éléments vont soudainement se doter d'une capacité à circuler — et ce, de plus en plus vite — et à s'agréger les uns aux autres, pour former de nouvelles configurations³⁶⁸ ».

³⁶⁵ Richard Rorty, « Textes et morceaux », *Objectivisme, relativisme et vérité*, op. cit., p. 81-103.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 98.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 97-98.

³⁶⁸ Frank Leibovici, *Des documents poétiques*, op. cit., p. 101.

Comme le suggère Hocquard, les souvenirs sont « imprévisibles dans leur façon de surgir et de s'associer. [...] Un souvenir n'est ni sensé ni insensé. C'est un instant de conviction au présent. Nous n'en passons pas moins notre vie à fabriquer des connexions entre nos souvenirs » (*MH*, 229). Ce flottement autorise les unités à entrer dans de nouvelles connexions, à être employées diversement. Comme pour les autochtones et pour Monsieur Doolittle dans l'anecdote qu'Hocquard raconte, les vestiges potentialisent donc des modalités de réutilisation qui ne sont pas prévues d'avance et qui ne sont soumises à aucun ordre :

Usage valant pour
signification. Des parties de corps peuvent être
en contact sans qu'un contexte
soit nécessaire. Usage valant
pour signification, ces points
de rencontre n'expliquent rien
non plus quand il s'agit
de mots (*IV*, 62).

4.4 Répéter pour dire autre chose

Si nos ressources répondent à un principe de déliaison et qu'elles peuvent être décontextualisées, l'état d'autonomie qui s'ensuit est provisoire et appelle nécessairement ce que Rorty appelle une *recontextualisation* ou une *redescription* de nos manières de faire et de nos croyances conçues comme habitudes d'action. Ainsi, selon le philosophe américain,

il n'existe pas d'objet qui ne soit déjà contextualisé. [...] Il ne saurait donc être question de prendre un objet en le détachant de son ancien contexte, et de l'examiner, tel qu'en lui-même, afin de voir quel contexte nouveau pourrait lui convenir. La seule question est celle qui consiste à savoir à quelles autres régions du tissu des croyances il nous est permis de songer pour parvenir à éliminer les tensions résiduelles qui se manifestent dans la région actuellement sous pression. Quant à la question de savoir ce que nous contextualisons, il n'est également permis de répondre, de façon monotone et triviale, qu'en évoquant à nouveau les "croyances". Tout discours concernant ce que nous entreprenons en relation avec des objets doit être paraphrasé comme un discours portant sur la recomposition des croyances³⁶⁹.

³⁶⁹ Richard Rorty, *Objectivisme, relativisme et vérité*, op. cit., p. 113.

Comme on l'a suggéré précédemment, il n'y a pas de position qui soit extérieure à nos croyances. Autrement dit, les « croyances ne représentent pas des non-croyances. [...] [L]e problème ne se pose pas de savoir comment une croyance peut renvoyer à l'irréel ou à l'impossible. Car le renvoi ne consiste pas à désigner quelque chose qui se situerait à l'extérieur du réseau de nos croyances³⁷⁰ ». En aucun cas une loi générale ne peut nous indiquer, au-delà de tout contexte pratique, ce que veut dire « faire sens ». Autrement dit, le sens ne se produit qu'en vertu d'un contexte d'activation. On peut ainsi parler de la littéralité en terme de contextualisme. Or, parler de contextualisme ne signifie toutefois pas que le rapport entre les ressources et la situation dans laquelle elles sont convoquées est catégorique ou que ces ressources prescrivent un usage privilégié et que leurs applications futures sont déterminées. Hocquard formule le même genre d'idées en ces termes :

Sous condition,
une phrase est toujours claire,
cténaire par analogie : ne plus
vouloir se définir. Dire l'énoncé
est dans l'énonciation c'est
prendre une mesure de vide.
Qu'on le veuille ou non,
Il fait en sorte que les doutes
Communiquent sur ce terrain (*IV*, 23).

En tant qu'exercice connectif entre les ressources symboliques dont nous disposons, la recontextualisation définit une manière d'agir avec le langage qu'Hocquard nomme la « méthode Robinson ». Pour Hocquard, Robinson Crusoë incarne l'entretien d'un rapport précaire, mais toujours inventif, au monde et au langage, grâce à sa capacité de mobiliser divers savoirs pratiques dans de nouvelles situations. À la manière de ce dernier qui se retrouve seul sur une île déserte et doit assurer sa survie avec les ressources immédiates dont il dispose, Hocquard entend mettre au point des solutions pour s'extirper de différentes confusions conceptuelles :

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 111-112.

Quand Crusoë atterrit sur son île, après le naufrage, il n'est pas encore Robinson. Il sera Robinson à partir du moment où, n'ayant trouvé ni crayon parmi les épaves, il dénichera un cutter et des livres. De ces trouvailles naîtra la méthode qui lui donnera son nom. Robinson parle seul, avec les mots qu'il a appris quand il n'était encore que Crusoë, des mots qu'il agence en souvenirs, c'est-à-dire en objets de mémoire. Robinson, sur son île, fait la même chose que Crusoë avant le naufrage, mais fait sonner le même différemment (MH, 484).

Par une technique de découpe et d'agencement, de déconnexion et de reconnexion, Crusoë remet en jeu des habitudes qu'il a contractées, et des façons de parler qu'il a intégrées lorsqu'il était Robinson. La façon d'interagir avec son nouvel environnement ne relève donc pas de la découverte de connaissances nouvelles. Dans ce type particulier de robinsonnade, on peut dire avec Claude Moureau-Bondy que « *[l]es problèmes sont résolus non par la communication de nouvelles expériences, mais par l'agencement de ce qui est connu depuis longtemps*³⁷¹. »

Mauche exprime la même idée lorsqu'il écrit que se fait « chaque jour par décalcomanie la dictée. Permett[ant] ainsi de changer de stratégie ». (PF, 7). Par ailleurs, il affirme qu'on ne peut qu'« écrire à partir de ce qui est écrit déjà. Ne serait-ce que pour constater que ce n'était pas cela qui était écrit en fait. » (Ibid.) C'est par un langage qu'il recycle sans cesse que Mauche parle de la façon dont les détrituts sont reconvertis : « Un cycle heureusement de plus en plus autonome » (SU, 127-132) est un texte qui s'immisce dans la culture du recyclage. Mais au lieu d'en faire un simple portrait social, Mauche entre dans le langage comme si ses éléments étaient à la fois des détrituts de nos manières de penser et les outils qui nous permettent de transformer ces détrituts en produits utilisables. Toutefois, la quantité considérable d'ordures entre en conflit avec la précarité des dispositifs complexes qui en font la gestion constitue :

[...] il est entendu que les ordures sont déchiquetées pour être recomposées dans de nouveaux produits, le hachage des ordures passe par des bennes sophistiquées collectrices qui ramassent les ordures, ordures sont les propos tenus à propos des ordures qui refusent le recyclage, le cycle des ordures permet seul à peine la recombinaison à l'identique par ressemblance et contact des produits manufacturés,

³⁷¹ Claude Moureau-Bondy, « Aux pisans! », *op. cit.*, p. 50 (Bondy souligne).

il se trouve dans toute ordure la surface de la trace de la ressemblance d'un produit manufacturé neuf susceptible d'être consommé [...] du tas d'ordures refait-on un monde d'objets se retouchant, les objets se contactent sur eux-mêmes et échangent des informations quant au contenu et matériau de base dans l'implicite [...] il est à craindre que trop triant empêche des rapprochements de genre à terme de production [...] cette proposition sur le chaînon alimentaire supprime ainsi des complications pratiques et ouvre la voie à la consommation d'ordures directement appréciables par contact de tout public amateur concerné [...] des tas de consommateurs testent ainsi la consommation se faisant en cours de recyclage aux différents stades de son élaboration (SU, 127-129).

Chez Alferi, l'écriture est conçue comme une entreprise « microbienne autorépliquante » (CF, 100). Son livre *Le Cinéma des familles* reste un bon exemple de « fiction[s] surannée[s] en décalcomanie » (*Ibid.*, 117) où les livres deviennent des écrans réfléchissants, des rétroprojecteurs ou encore des maquettes de théâtre où les représentations ont comme thèmes la reproduction ainsi que des « rituels propitiatoires », des « mimes psychodrames » et la « palpation de mannequins vaudous » (*Ibid.*, 39). Dans ce théâtre miniature où tout est simulacre, les personnages possèdent également des doubles qui parviennent à s'affranchir de leur modèle.

On peut mieux comprendre l'intérêt de la répétition chez Hocquard, Alferi et Mauche en suivant Wittgenstein qui explique que la répétition est un processus inhérent au déploiement d'usages du langage³⁷². Ayant sans aucun doute, aidé Rorty à développer les idées de recontextualisation et de redescription de nos croyances, Wittgenstein remarque ceci : « Tu dois dire quelque chose de nouveau, et pourtant tout à fait ancien. Sans doute même ne dois-tu dire que quelque chose d'ancien — mais pourtant nouveau! Les différentes conceptions

³⁷² Dans la préface des *Recherches philosophiques*, Wittgenstein décrit comment les remarques permettent, par reprise, d'éviter le sens unique : « Après de nombreuses tentatives infructueuses pour réunir en un tel ensemble les résultats auxquels j'étais parvenu, j'ai compris que je n'y arriverais pas, que ce que je pourrais écrire de meilleur ne consisterait jamais qu'en des remarques philosophiques, car mes pensées se paralysaient dès que j'allais contre leur pente naturelle et que je les forçais à aller dans une *seule* direction. Et cela était évidemment lié à la nature même de la recherche; car celle-ci nous contraint à parcourir en tous sens un vaste domaine de pensées. [...] Sans cesse les mêmes points, ou presque les mêmes, ont été abordés à nouveau à partir de directions différentes [...]. » Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., p. 21-22.

doivent correspondre à différents usages³⁷³ ». Cet acte de répétition doit alors se concevoir comme un déploiement d'usages possibles qui opèrent une modification de nos façons de voir et de comprendre les choses. Il s'agit de « déplacer le monde non pas en changeant le mot, mais en le répétant³⁷⁴ ». Alferi exprime sensiblement la même idée lorsqu'il fait dire au narrateur du *Cinéma des familles* qui s'applique à tourner des films qu'il conçoit moins les « mouvements d'appareil [comme] un déplacement du regard que [comme] ce qu'ils montrent réellement, c'est à savoir un déplacement du monde » (CF, 59). Cette idée de répétition qui a particulièrement marqué le milieu poétique lui vient notamment de son intérêt pour le projet *Testimony*³⁷⁵ de Charles Reznikoff. En effet, cet ouvrage permet de prendre conscience de la force d'expression que potentialise la technique de décontextualisation/recontextualisation ou de « recopie ». Hocquard explique ce qu'il en a retenu :

Je pense au coup de génie de Charles Reznikoff, avec *Testimony*. [...] Il prélève, dans les archives des tribunaux, aux quatre coins des États-Unis, des témoignages recueillis au cours de procès qui se sont déroulés à la fin du siècle dernier, à propos de faits divers très ordinaires. Sans rien ajouter de son cru, il retranscrit en versifiant. Ce qui rend ce livre bouleversant, c'est justement sa littéralité qui est le contraire de la littérature. La duplication fait apparaître, logiquement, le modèle sous un jour nouveau, implacable, accablant. Au travers de la répétition, dans cet écart, cette distance qui est le théâtre même de la mimesis, on voit soudain autre chose dans le modèle qui perd dès lors toute valeur d'original, d'origine. Ce sont les mêmes mots, les mêmes phrases et pourtant ce ne sont pas les mêmes énoncés (MH, 27-28).

Leibovici explique que, ne se limitant pas à un simple exercice formel, ce livre explore

³⁷³ Hocquard cite d'ailleurs un passage de Wittgenstein qui concerne le partage des moyens qui servent à exprimer la peur et la joie, attirant ainsi notre attention sur l'importance de la façon dont on use des mots : « *J'ai peur* peut par exemple être dit tout simplement pour expliquer ma façon d'agir. Ces mots sont alors loin d'être un gémissement, ils peuvent même être prononcés avec un sourire. » (MH, 488). Une remarque d'Aristote également convoquée par Hocquard exprime qu'« avec les mêmes lettres on peut écrire une tragédie ou une comédie » (MH, 463).

³⁷⁴ Claude Royet-Journoud, *La poésie entière est proposition* cité dans BV.

³⁷⁵ Charles Reznikoff, *Témoignages. Les États-Unis (1885-1915)*, Paris, P.O.L, 2012.

une géographie des mentalités, des pratiques sociales et judiciaires locales, parfois implicites. Il n'y a pas de progression temporelle d'une zone à l'autre, mais plutôt une mise à plat de situations identiques et contemporaines aux trois zones. Articulant géographie, sociologie et histoire, le texte se présente donc d'abord comme un montage complexe d'instantanées photographiques [...]. L'opération à laquelle se livre Reznikoff [...] est une opération de recontextualisation. [...] Ce passage d'un contexte à l'autre, d'un monde à l'autre, qu'on pourrait désigner par le terme d'*implémentation* n'est en rien anodin. [...] La modification du contexte que subissent les blocs textuels de *Testimony* doit ainsi se lire comme une transformation des énonciations. Si les énoncés restent intouchés d'un contexte à l'autre, les énonciations, elles, ont radicalement changé³⁷⁶.

En effet, cette technique de « duplication » permet de dégager de son contexte d'application immédiat tout un outillage conceptuel, immanent à une forme de vie, et de le redécrire tout en rendant possible diverses connexions avec d'autres réseaux de croyances, d'autres manières de voir. Différentes formes de vie sont ainsi comparées et ont le potentiel de se modifier les unes les autres. Le livre de Reznikoff permet ainsi de concevoir le langage en termes de « mimesis performative », procédé selon lequel la mimesis ne relève plus des critères d'identité, mais du réemploi et de l'activation symbolique d'outils conceptuels dans une diversité de contextes d'action. Que le contexte judiciaire d'origine des *Témoignages* soit perdu ne prive donc aucunement ces textes de tendre à une signification; le langage demeure tout de même effectif grâce au vague qui le traverse et à notre connaissance relative de celle-ci qui ne nous laisse pas complètement démunis. Comme le précise Leibovici,

les énoncés "transportés" sont immédiatement transformés en énoncés fictionnels. Par fiction, nous n'entendons pas quelque chose relevant de l'imaginaire, du « forgé de toutes pièces », mais simplement quelque chose exhibant sa nature langagière, suspendant ainsi automatiquement les catégories de vrai ou de faux (critères de vérité)³⁷⁷.

Le langage autorise la production de « possibilité[s] de fiction » (LC), qui sont autant d'« histoires de lumière et de regard » (LC), au sens où elles rendent compte d'une pluralité de manières de concevoir les choses, de les redécrire. On devrait se contenter, comme le

³⁷⁶ Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, op. cit., p. 32, 35.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

suggère Rorty, de « la notion naïve de “parler de”³⁷⁸ ». Les « possibilités de fiction » indiquent moins l’opération d’une parenthèse fictionnelle qui s’inscrit dans le réel et qui dépend de lui, elles n’incitent à être attentif à la diversité des circonstances dans lesquelles le langage joue un rôle. Selon cet esprit, les représentations ne sont pas à considérer comme des productions factices qui ne rendraient que pâlement compte des « choses en soi », mais sont plutôt, selon Nelson Goodman, à envisager comme autant de « manières de faire des mondes », façon de penser qui plaide pour une « fabrication des faits » et non pas pour leur découverte. Goodman explique sa position :

Mon titre « La fabrication des faits » a l’avantage, non seulement d’indiquer assez clairement ce dont je vais discuter, mais aussi d’irriter ces fondamentalistes qui savent sans le moindre doute que les faits sont trouvés et non pas construits, qu’ils constituent l’unique monde réel et seulement lui, et que la connaissance consiste à croire les faits. [...] Qu’on veuille bien accepter d’innombrables versions concurrentes du monde, vraies ou correctes, ne veut pas dire que tout va bien, [...] qu’on ne distingue plus les vérités des faussetés, mais seulement que la vérité doit être conçue autrement que comme correspondance avec un monde déjà fait³⁷⁹.

4.5 Reconnaître sa forme de vie

C’est dans un esprit similaire que dans un texte consacré à *L’objet singulier*, Hocquard rejoint « ce que Clément Rosset relève à propos de la poétique d’Aristote, à savoir que la *mimesis* ne signifie pas copie mais jeu, pas identification mais répétition sur le mode ludique et enfantin du “on ferait comme si” » (*PT*, 188). Or, à l’inverse de la tradition moderne qui concevait la *mimesis* aristotélicienne comme une des principales causes de l’éloignement du réel, des penseurs comme Rosset, comme Paul Ricoeur ou encore comme Elisabeth Anscombe ont revisité la *mimesis* dans le but de remettre l’accent sur le principe d’action dont elle participe plutôt que d’en faire un simple processus de reproduction. De même, Hocquard qui entend contrer tout effet de dédoublement dans le langage prétend n’être rien d’autre qu’un « échoier » ; il « ne fait pas autre chose que combiner l’héritage de Reznikoff et

³⁷⁸ Richard Rorty, *Conséquences du pragmatisme*, Paris, Seuil, coll. « L’ordre philosophique », 1993, p. 251.

³⁷⁹ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, op. cit., p. 131, 135.

l'enseignement d'Aristote [en visant] la "catharsis" par l'imitation, l'auto-nettoyage du langage » (*MH*, 61). Cet « auto-nettoyage du langage » signale un rapport aux mots qui reprend, d'une certaine manière, la visée « thérapeutique » de la *catharsis* aristotélicienne. Comme on le sait, c'est par le « soin de l'image » que la *mimesis* aristotélicienne entend faire

sortir le spectateur de l'embrouillement de l'expérience immédiate et de la confusion des émotions pathologiquement vécues (surtout quand ces émotions sont négatives comme le sont la pitié et la frayeur); il lui permet de comprendre la forme de ses émotions désormais tout à la fois senties et pensées, pensées et senties, en un parfait ou serein équilibre³⁸⁰.

La production et la composition d'images de la réalité rendent possible la mise en ordre d'une pluralité d'éléments que les individus ne peuvent cerner que d'une façon disparate et contingente dans la réalité. Ainsi, l'« effet thérapeutique » et la satisfaction sont ressentis au moment d'une appréhension unitaire de divers faits du monde : « La fonction cognitive de l'art repose donc sur une *stylisation* ou une *schématisation* qui engendre une forme épurée du réel. Cette forme épurée confère au spectateur l'heureux regard de la totalité³⁸¹. » Parce qu'elle engage une production et non une simple imitation, Anne Cauquelin rappelle que la

mimesis a donc partie liée avec l'action — et dans l'action, avec la *poiesis* plutôt qu'avec la *praxis*. [...] [D]u côté de la *poiesis* il y a production d'un objet extérieur à l'agent, objet qui peut se séparer de lui et exister séparément [...]. La *mimesis*, elle, appartient au genre des activités qui produisent quelque chose³⁸².

On peut dès lors bien comprendre l'association traditionnelle qui a cours entre l'action poétique en général et la production poétique en un sens plus spécifiquement artistique. Comme l'explique Philippe Beck :

³⁸⁰ Pierre Henry Frangne et Leszek Brogowski, « Vers un art sans écart? » dans Pierre Henry Frangne et Leszek Brogowski, « *Ce que vous voyez est ce que vous voyez* », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 14.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

³⁸² Anne Cauquelin, *Aristote. Le langage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1990, p. 18.

[l]a poétique appartient en droit à la poïétique [...]. C'est-à-dire que la poétique « artistique » appartient en un sens à la sphère de la production, qui n'est pas la sphère de l'action, ni celle de la « théorie ». La poésie, ou plutôt le poème, produit un « objet » spécial que la poétique reconstitue ou indique [...]. La sphère de la *poïesis* (de la production-fabrication au sens large) est donc le champ où des techniciens (artisans, artistes) produisent des objets utiles ou in-utiles, des objets ou des « mimes » d'objets (d'actions, dans le cas de la tragédie [...]); les synthèses mimétiques sont des fictions dont on jouit dans la vie de la cité (donc, dans le champ politique au sens large)³⁸³.

Bien qu'actives dans le travail d'Hocquard, d'Alferi et de Mauche, la *mimesis* et la *catharsis* y prennent un sens particulier. Comme on l'a vu, le langage est pour eux à la fois imitation et production. Plutôt que d'imiter le réel, le « langage imite le langage, c'est-à-dire se produit comme langage. [...] Ce qui est nouvellement produit [...] se souvient et mime ce dont il y a mémoire : ainsi le nouveau est-il reconnu dans la *mimesis*³⁸⁴ ». Si, toujours perpétuant l'héritage aristotélicien, ces auteurs posent la question de l'interaction entre le langage et le monde, et avec elle celle de la mémoire, à la lumière du « double mouvement de la fin et du commencement », ils semblent penser que « s'interroger sur l'origine d'un tel mouvement circulaire n'a aucun sens. Décrire l'enchevêtrement des déterminations qui font que quelque chose est là et existe est tout à fait suffisant³⁸⁵ ». La réflexion se fait à partir du milieu, de l'intérieur des « conditions d'exercice³⁸⁶ » du langage. Il semble plutôt que ce soit sur le plan des conditions et des capacités de reconnaissance, ainsi que sur la nature des affects, qu'on peut observer une distinction. Cette différence vient également modifier les rapports entre la *poïesis* et la *praxis* ainsi qu'entre la réception et la production. Chez Aristote, la *catharsis* procède

[d'] un plaisir de reconnaissance qui s'affecte d'une expérience instruisant des mailles de la causalité. Le plaisir pris au poème est un plaisir d'identification où l'affect n'est pas le moyen mais le lieu de la « connaissance » (de l'écart sans

³⁸³ Philippe Beck, « Logiques de l'impossibilité », *op. cit.*, p. 11.

³⁸⁴ Anne Cauquelin, *Aristote. Le langage*, *op. cit.*, p. 18.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁸⁶ *Idem.*

dérivation ou de la relation première entre le « ceci » et son mime ou son image, qui permet l'identification³⁸⁷).

Mais une telle conception de la reconnaissance fondée sur l'identité amène Franck Leibovici à s'interroger à ce propos. D'après le critique, il est difficile de faire reposer notre rapport au monde

sur une ressemblance *a priori* à [leur] objet (puisqu'il constitue cette dernière peu à peu), et fonctionne donc sur un principe de *reconnaissance* [...] [T]oute la difficulté est de comprendre comment articuler reconnaissance et non-ressemblance, comment fabriquer *une reconnaissance non fondée sur une ressemblance*. [...] Mais d'une certaine façon, « tout le monde se ressemble » et « tout ressemble à tout ». Est-il alors possible d'envisager la description autrement que fondée sur cette notion de *ressemblance*, sans pour autant lui ôter ses capacités à être un outil de compréhension³⁸⁸.

Dans une conception du langage comme répétition, comme détournement et comme déplacement du monde, la réussite de la « catharsis » ne se mesure pas par la reconnaissance d'un principe de réalité qui serait préexistant et extérieur au langage. Les affects ne sont pas ici conçus en fonction de l'incorporation d'un contenu extérieur, ils ne renvoient donc pas à des « expériences vécues », des *Erlebnis*, mais à des nœuds dans des processus de transformations de nos ressources. À cet égard, Leibovici explique que « la représentation se pense donc ici avant tout comme une création, modifiant des rapports existants. [...] C'est assister à la fabrication sous nos yeux d'une représentation de ce qu'est un affect : avant les gestes de ces artistes, on n'imaginait pas que l'affect [...] pouvai[t] ressembler à cela³⁸⁹ ». Selon Nelson Goodman, « reconnaître des motifs consiste surtout à les inventer et les

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 27-28.

³⁸⁸ Frank Leibovici, *Des documents poétiques*, *op. cit.*, p. 79. Leibovici souligne.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 83. Gilles A. Tiberghien en arrive à une conclusion semblable : « Répéter n'est pas radoter ou ressasser : le ressassement est entaché de négativité alors que la répétition est un principe sélectif qui permet d'éliminer les "forces négatives" : le "contexte" comme esprit de lourdeur, [...] la métaphore comme effet-retour du ressentiment contre le réel. La reproduction littéraire est une répétition mais débarrassée de la "graisse" littéraire, du surplus lyrique ». (Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard*, *op. cit.*, p. 50.

appliquer. Compréhension et création vont ensemble³⁹⁰. » À ce sujet, Alferi propose une scène dans laquelle les personnages du *Cinéma des familles* se jouent du processus cathartique : « Nous fûmes spectateurs avant tout, qui rejouions le drame, en petit en grotesque parce que son sens nous échappait et nous le trahissions à notre insu, ridiculisant son mystère » (CF, 39).

Pour les auteurs qui nous intéressent, les critères de compréhension et de reconnaissance s'établissent de façon interne à une énonciation particulière. Ce n'est pas le recouvrement d'une totalité qui engendre le soulagement, mais bien le « sentiment d'accomplissement » qui marque la fin d'une « expérience de langage ». La compréhension relève donc davantage d'une satisfaction quant au résultat obtenu par la manipulation des signes que de la saisie d'un contenu. Dewey évoque que c'est à l'issue d'une expérimentation fructueuse que l'on peut ressentir une « satisfaction profonde ». Hocquard exprime à peu près la même chose lorsqu'il évoque la « joie sans dommage » aristotélicienne (MH, 481), que l'auteur conçoit comme une jubilation provisoire qui survient lorsqu'« il réussit une bonne connexion » (*Ibid*), c'est-à-dire lorsqu'il remédie à un blocage, à élucider un cas, par la réorganisation des ressources habituelles et des formes de langage les plus ordinaires. Hocquard explique que « 16. La rencontre de deux énoncés produit de l'émotion. 17. En termes de métier, ce moment d'émotion est le moment où, *soudain, on voit quelque chose*. 18. Même si on ne sait pas très bien ce que c'est. » (LC).

Comme le remarque Gilles A. Tiberghien, cette façon de penser s'apparente davantage à une « *poïétique* au sens où l'entendait Valéry, un travail qui résulte directement [d'une] activité d'écriture [qui] n'a d'autres objets que son élaboration même³⁹¹ ». En fait, cette description concerne plutôt la *praxis* qu'Aristote considérait, vis-à-vis de la *poiesis*, comme la deuxième catégorie d'action, celle « qui ne donne pas lieu à un produit que l'on puisse détacher de l'action. L'action s'y suffit à elle-même³⁹² ». Mais il faut comprendre, précise

³⁹⁰ Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes*, op cit., p. 43.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 11-12.

³⁹² Pierre Livet, *Qu'est-ce qu'une action*, Paris, J. Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2005, p. 10.

Pierre Livet, que si les activités définies par la *praxis* n'engagent alors pas d'autre but qu'elles-mêmes, elles engendrent « la complexification de leur réseau de variations, qui les rend elles-mêmes plus affinées³⁹³ ». On peut alors parler d'actions *exploratoires* auxquelles sont traditionnellement associées les activités d'ordre plus spécifiquement intellectuelles telles que la théorie, « la vision et la contemplation intellectuelle³⁹⁴ ». Or, l'observation d'un tel phénomène d'extension au sein de la *praxis* permet de réviser la nature dichotomique de la relation entre la *poiesis* et la *praxis*. Elle autorise du même coup à résoudre le paradoxe que semble cultiver une entreprise littérale d'« auto-nettoyage » du langage qui, d'une part s'inspire de l'imitation, et d'autre part entend chasser les dédoublements de l'expression. Mais c'est à travers l'interconnexion entre le langage et le monde, et non plus en choisissant entre l'un ou l'autre qu'on peut dire qu'une conception conséquente de la littéralité se développe, en considérant à la fois le dedans et le dehors, la *praxis* et la *poiesis*, dans la mesure où ces couples sont conceptuellement articulés et possèdent des frontières poreuses, tant ils sont traversés d'un réseau de relations qui en rendent les parties interdépendantes, voire, réversibles. On en revient donc à l'anneau de Möbius. Comme on l'a souligné, les produits de l'expression que l'on croit être détachables de l'action qui leur a donné naissance ne deviennent rien d'autre que des éléments de notre réseau de manières de faire et de penser. De la même manière, les actions que l'on définit par leur autonomie participent également à ce réseau et ne sont, à proprement parler, pas tout à fait réductibles à elles-mêmes. La porosité des frontières doit s'exploiter en vertu de notre capacité de recontextualisation, de redescription ou, comme Pierre Livet le dit, de « révision » de l'effet de nos actions.

Il n'est pas possible de séparer radicalement la *praxis* et la *poiesis* [...], l'exploration et l'utilisation. Nos productions nous permettent de nous donner des repères pour nos actions, et de définir des noyaux d'action. Nos révisions nous permettent de combiner une action avec d'autres, et d'ouvrir un ensemble d'actions sur une extension illimitée de leur réseau. Les productions ou les satisfactions qui arrêtent les actions nous permettent de nous y retrouver dans ce réseau et de définir

³⁹³ *Ibid.*, p. 54.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 55.

des catégories d'usages. Nous ne pouvons développer la *praxis* ou l'[exploration] sans avoir développé la *poiésis* ou la production, et inversement³⁹⁵.

Le type de sortie qui est ici préconisée ne se conçoit qu'en fonction des conditions de circulations des éléments constitutifs d'un environnement et de la capacité de ses agents à les réorganiser selon un mouvement de « relation interne ». Cela potentialise une forte aptitude à « être dehors tout en restant dedans [à] sortir de ses gonds, et [à] faire un pas de côté ou de "dérailer"³⁹⁶ ». En pensant la signification en termes d'usage, et en opérant des écarts entre eux, marquant ainsi l'indétermination des mots qui entrent en jeu, on se retrouve à la fois toujours dedans et toujours dehors. Il s'agit alors moins de chercher une justification hors du langage, que de s'en remettre à la circulation et aux croisements des seuls usages, de « rendre la parole à Écho » (*MH*, 61) et d'examiner les effets qui en résultent. Ainsi, pour Hocquard,

L'unique

surprise se trouve dans la répétition
Répétition de la répétition Nous
disions la littéralité La littéralité
est éblouissante

Même si on ne comprend pas
très bien ce qui s'est produit un
décrochage a eu lieu Une différence
d'intonation et de vitesse

L'intonation de la récitation est
neutre Sa vitesse constante S'est
mis en place un intervalle ou
une espace de sortie Car il ne s'est
jamais agi d'entrer En parlant ou
écrivant ou lisant ou traduisant on
cherche la sortie À s'en sortir

Écrire est cette ouverture (*CL*, 183, 184).

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 56.

³⁹⁶ Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard*., *op. cit.*, p. 45.

CONCLUSION

Dans les *Recherches philosophiques*, Wittgenstein soutient que « le travail du philosophe consiste à amasser des souvenirs dans un but déterminé³⁹⁷ ». La réflexion que l'on a menée quant aux rapports qui lient le traitement de la forme élégiaque, de la mémoire et des affects montre qu'il n'en va pas vraiment autrement pour les auteurs dont on a analysé le travail. Comme on l'a vu, la corrélation que ceux-ci ont su établir entre ces considérations et les expériences de langage conçues comme capacité de connexion et de recontextualisation permet d'envisager un territoire de pensée au sein duquel les frontières entre l'intérieur et l'extérieur se voient assouplies. Si ce brouillage des frontières permet de configurer un rapport entre le monde et le langage duquel il semble illusoire de tenter de s'extirper, il autorise également à revisiter la nature des rapports qui unissent le sujet et le monde.

S'effectuant sous un mode particulier d'enquête, dont les ramifications complexes qu'offre notre environnement de pensée familial et nos ressources symboliques ordinaires sont à la fois l'objet et les outils, le déplacement au sein des diverses frontières ne peut, semble-t-il, reposer sur rien d'autre que des agents qui déploient leur capacité d'agir parmi des règles. Celles-ci balisent tout comme elles rendent possible nos usages et nos « actions symboliques ». Or ces agents ne peuvent échapper aux investigations qu'ils mettent eux-mêmes en branle. À ce titre, Hocquard a un jour pris conscience qu'il enquêtait « désormais sur lui-même et comprend qu'il n'[avait] jamais enquêté que sur lui-même » (*PT*, 224); « n'ayant que faire des généralités, ajoute-t-il dans *ma haie*, il n'a pas d'autre choix que partir de son expérience propre, *affronter son propre cas* » (*MH*, 452; Hocquard souligne). Or s'il enquête notamment sur la littérature, celle-ci n'est « en fait de ténébreuse affaire [...] qu'une goutte d'eau comparée au Pacifique de ténèbres pures qu'est [s]a vie » (*MH*, 262). Dans « cette histoire est la mienne » (*MH*, 261), Hocquard devient ainsi un « privé » enquêtant sur

³⁹⁷ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 127.

sa « vie privée » (*MH*, 257). Pour Alferi, « chercher une phrase » devient l'« épreuve du souvenir, l'épreuve de la parole privée/Après des jours, des nuits en studio à doser les sons » (*SJ*, 30) à se demander « [q]u'est-ce qui s'est passé? Qu'est-ce qui n'est pas/passé? [...] Qu'est-ce qui compte le plus? Qu'est-ce qui vaut, existe/Vraiment? » et à « refaire seul toute une conversation » (*CF*, 18).

On peut toutefois se demander si cette façon de donner une teneur à l'enquête ne renforce pas les points de vue solipsiste et sceptique ainsi que la légitimation du langage privé, idées que l'on pourrait retrouver dans cette remarque que fait Wittgenstein dans le *Tractatus* : « Que le monde soit *mon* monde se montre en ceci que les frontières du *langage* (le seul langage que je comprenne) signifient les frontières de *mon* monde. Le monde et la vie ne font qu'un. Je suis mon monde (le microcosme)³⁹⁸. » Ainsi, qu'est-ce qui autorise le narrateur du *Cinéma des familles* à raconter sa naissance de son point de vue, comme une « apparition de Mammère » (*CF*, 9) ou à filmer « ses premiers pas »? (*Ibid.*, 51) Qu'est-ce qui rend légitime l'attribution d'un sens à ces « souvenirs » ? : « Cette préhistoire appartient à l'histoire à dormir debout vraie, comme la révolution de la Terre autour du Soleil. » (*Ibid.*, 9)

Mais s'il semble ténébreux à Hocquard de dire « ma vie », c'est qu'il « sen[t] bien qu'il y a quelque chose de louche à dire ma vie » (*MH*, 262) :

Je garde [...] le mot *vie* comme concept suspect, sous très haute surveillance. Mon sixième sens m'avertit que c'est un gros mot. [...] Qu'est-ce qui me fait dire que *ma vie* me paraît louche? Le fait que *ma*, dans : ma vie, n'a pas le même sens que *ma* dans : ma chaussure par exemple. [...] Si j'écris : j'ai perdu ma vie, je ne peux tout simplement pas penser ma vie comme un objet (*MH*, 262).

Solidaire à sa démarche, Hocquard émet des réserves envers une conception correspondantiste du langage. S'il est contestable de mettre le rapport entre le langage et les « objets extérieurs » sous le signe d'une définition ostensive ou indexicale, il devient également délicat de tenter d'établir un lien fondé sur l'identité entre le langage et le fondement de « notre vie », que l'on définit souvent comme l'« intériorité ». Ce n'est pas

³⁹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, § 5. 62, 5.621, 5. 63.

tant la capacité d'action d'un sujet qu'il faut remettre en doute que la nécessité de lui attribuer une immunité et d'en faire un refuge ultime du sens. La pensée ne pourrait alors s'effectuer que dans la mesure où le sujet entretient un rapport privilégié à son « esprit ». Autrement dit, c'est la croyance en la nécessité d'effectuer un repli mentaliste pour donner une justification à nos actions qui semble problématique. C'est ce qu'explique Cometti dans un texte consacré au livre *Le complément du sujet* de Vincent Descombes qui tente d'établir une manière conséquente de concevoir ce que pourrait dire « agir par soi-même » :

comme le suggère [...] Descombes, si « le mot "je" ne sert pas à identifier un sujet de prédication, notre agent peut fort bien parler de ce qu'il fait à la première personne sans avoir besoin d'un organe le mettant en contact cognitif avec sa propre personne. »³⁹⁹ l ne s'agit certes pas de contester la possibilité de s'exprimer à la première personne. C'est le rapport à soi présumé par l'auto-position qui reste éminemment mystérieux et qui conduit à pousser l'enquête plus loin, afin de voir à quel besoin il pourrait répondre. Au regard d'un tel rapport, la distinction du sujet et de l'objet condamne le sujet à voir lui échapper ce que la réflexion devrait permettre de saisir³⁹⁹.

Or, sans proclamer une nouvelle fois la « mort du sujet » ou tenter de prouver son inexistence en rappelant le déterminisme qu'implique une conception systémique et formelle des règles sociales, il s'agirait de voir comment une réflexion sur le sujet ou l'agent peut s'articuler avec une conception de la littéralité telle que nous l'avons développée dans les pages précédentes. En ce qu'elle se rapporte à la manipulation des lettres, la littéralité est ici conçue comme une conduite langagière, une capacité de manœuvrer dans le langage ordinaire. Cela implique d'être apte à projeter des usages possibles en jouant au sein de ses règles sans que la signification relève d'arrière-mondes ou de quelque procédé dédoublant qui se situerait à l'extérieur de notre forme de vie. Il faudrait à ce titre voir à quel point certaines pratiques d'écriture contemporaines pourraient bénéficier de la suggestion de Wittgenstein qui voulait « dépsychologiser la psychologie » et orienter la compréhension de nos comportements non pas à la lumière de fondements, mais par l'établissement de rapprochements entre nos jeux de langage et des actions circonstanciées : « Loin de présupposer une théorie du sujet, elle

³⁹⁹ Jean-Pierre Cometti, « La fausse "Querelle du sujet" », *Acta Fabula*, Été 2004, URL : <http://www.fabula.org/revue/document509.php>. Consulté le 7 juillet 2013.

réclame une philosophie descriptive de l'action susceptible d'établir "à quelles conditions un agent est à même d'obéir à lui-même ou, lorsqu'il commande, de n'adresser ses commandements qu'à lui-même⁴⁰⁰". »

Comme le précise Tiberghien à propos d'Hocquard, l'« enquête sur soi passe par une enquête sur la langue et sur la grammaire⁴⁰¹ ». Il ajoute que

[é]viter de parler de psychologie, ce n'est pas éviter de parler de soi, c'est s'interdire de justifier ses comportements ou ceux des autres en les rapportant à des codes ou à des lois supposés les régir et nous permettre de les expliquer. C'est ainsi que dans le roman traditionnel, le petit moteur à deux temps, *introspection/explication*, tourne à plein régime. La poésie n'échappe pas à cette tendance⁴⁰².

À la lumière de ce qu'on a vu précédemment à propos des règles, le sujet n'est pas davantage assujéti aux normes qui guident ses actions, qu'il n'est le fondateur des normes qui régissent sa propre vie. Internes à une certaine régularité d'action (une règle ne peut pas être suivie une seule fois par une seule personne), les normes nous permettent de nous reconnaître dans notre forme de vie dans la mesure où ses contours sont dessinés par nos propres actions et non d'après un principe qui la surplombe. Faisant écho aux airs famille de Wittgenstein, Hocquard affirme que « tout le monde se ressemble » au sens où chacun a la capacité d'agir sur la valeur d'un bien commun qu'il partage avec d'autres et sur lequel il n'a ni autorité, ni privilège d'action. Quant à lui, Alferi avance que

[s]i la littérature imite des voix comme autant de tresses formelles possibles, le lieu propre de ces possibilités n'est pas le secret d'une âme, mais, déjà, la littérature. Plutôt qu'une régression vers la chimère d'une voix personnelle, intérieure, d'un timbre infra-linguistique, le lyrisme est alors l'imitation d'une voix anonyme, inaudible, qui ne peut que s'écrire et confère au texte sa nouveauté, sa singularité véritable (CP, 75).

⁴⁰⁰ *Idem.*

⁴⁰¹ Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard, op. cit.*, p. 32.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 17-18.

C'est à la fois à l'extérieur du sujet, dans le tressage qu'est la forme de vie, que les critères du sens se situent, et à l'intérieur des délimitations floues qui caractérisent cette dernière. Hocquard dit à ce propos que le « sujet/ne sort jamais de sa lueur/grammaticale » (*IV*, 14). C'est également dans cet esprit que, plus radicalement, mais non moins justement, Mauche remarque qu'il faut observer comment « certains de ces textes l'on fait » (*E*). Agir dans le langage et dans une forme de vie, c'est donc à la fois « faire quelque chose » avec le langage et se faire modeler par lui. Compte tenu de cette socialité du langage, on pourrait affirmer que les « expériences de langage » d'Hocquard, d'Alferi et de Mauche participent à une « entreprise de travaux publics » (*FPF*, 6) et prolongent le travail de Gertrude Stein qui voulait écrire l'« autobiographie de tout le monde ».

Associant une « affaire de grammaire et une histoire de vie » (*MH*, 466), « l'autobiographie de tout le monde » n'est pas à considérer comme la volonté d'unir en un sens commun les « moments fondateurs » d'une multitude de vies personnelles. C'est d'ailleurs à partir de la biographie qu'Hocquard se demande « comment [s]e débarrasser à présent de ces débris de [s]on musée biographique? Comment en finir avec la biographie? En la couchant sur du papier avec l'espoir que ce mime la dissoudra dans la langue morte » (*PT*, 73). Chez Alferi, le narrateur du *Cinéma des familles* s'essaie d'ailleurs à construire une collection de petits films familiaux dont il donne le synopsis. Le caractère anecdotique de ces derniers permet de capter une diversité de manières d'agir dans différentes situations :

Mompère Ouvrant la Porte de son Bureau, ou : La Surprise

J'avais frappé, sourire gêné du héros : tiens on me filme,

La Déjeuner d'Alice & Ses Projections de Bouillie

Jouissance de souille, forte identification de ma part malgré la différence d'âge [...]

Tom Découvre un Cafard sous le Lit

Indices de sa vocation de chasseur cueilleur, mais on distingue à peine l'insecte — poursuite abstraite absurde [...] (*CF*, 50).

Électuaire du discount de Mauche fonctionne exclusivement sur le mode de l'anecdote. Il prend la forme d'une compilation de témoignages féminins sur la vie quotidienne, familiale et amoureuse et dont le déroulement trouve son moteur dans les quiproquos, les confusions, et les courts-circuits narratifs. La lecture de ces différents cas propose un usage impersonnel du « je », pronom qui sert de tremplin au déploiement langagier davantage qu'il n'indique une plainte élégiaque invitant à la compassion. Ce livre est un exemple particulier de ce que Guillaume le Blanc conçoit comme le « récit de vie », qui articule un rapport précaire au langage ordinaire à un savoir-faire langagier et à une capacité d'invention :

Le récit de vie, mis en rapport avec les arts de faire qu'il réoriente dans une narration de soi, doit, sans être érigé en catégorie souveraine, être pensé dans une double injonction, existentielle et sociale, qui le définit. Récit de vie et arts de faire se situent au croisement de la précarité, de la viabilité et de la normativité. Ils suggèrent des réorientations inscrites au cœur des jeux de langage, mais aussi de pratiques qui participent des micro-inventions de la vie ordinaire. [...] L'appréhension de soi qui en résulte est moins une donnée clinique qu'un bricolage lové dans des protocoles techniques variés, attestant de ce qu'il est possible de faire aux endroits mêmes où l'on est le plus souvent « fait » pour les autres⁴⁰³.

Le Blanc nous invite donc à considérer la précarité du langage et de notre forme de vie sous l'angle de l'indétermination et des variations qu'elle autorise plutôt que comme une forme de crise permanente qui tend à paralyser et à déterminer nos manières d'agir dans le monde. Il semble que ce soit ainsi que Mauche considère sa pratique d'écriture dans un contexte social où rivalisent déterminisme de la crise et incertitude bénéfique liée aux « expériences de langage » :

j'appartiens à une génération élevée dans les années 70 pour laquelle il a été convenu que nous allions travailler mais sans bénéficier jamais (chocs pétroliers, crise) du fruit de notre labeur. Revenus et travaux ont été donc dissociés, ce qui au vu de cet agenda m'a fait privilégier des activités d'ordre symbolique incertaines, d'où le recours à une littérature d'expérimentation, de recherche, poétique – puisque telle est cette « niche » (E).

⁴⁰³ Guillaume le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires*, op. cit., p. 61.

C'est dans la même mesure que Tony Proges, personnage d'Hocquard se pose la question suivante : « Pourquoi étais-je fait? » (*MH*, 84). Proges « qui avait toujours pris grand soin de ne jamais rien faire qui pût lui être imputé comme un acte » (*ibid.*) anéantit aussitôt toute possibilité de réponse en affirmant que c'est là la « question d'un étourdi qui court après son ombre » (*ibid.*). Courir après son ombre veut dire ici partir à la *découverte* de son être profond et définitif au lieu de se donner l'espace libre pour se refaire quand les circonstances l'exigent. Si l'attente d'un rapport authentique au monde est plus grande dans le premier cas, il laisse également place à une plus grande insatisfaction. Dans le deuxième cas, la vie est vue comme

Une tentative pour mettre ensemble des morceaux. Comment vais-je assembler mes pieds et mes mains, mon thorax et mon visage? Comment vais-je composer entre un désir et une idée, un affect et une impression? Comment résister à l'émiettement suggéré par la rencontre du neuf, de l'insolite, du brillant⁴⁰⁴?

Les remarques de le Blanc nous ramènent à la question de la mise au point de techniques et de dispositifs sur laquelle on s'est penchée antérieurement. Si, comme on l'a évoqué, « comprendre un langage c'est maîtriser une technique », cela implique qu'il faille être en mesure de développer différentes stratégies pour se refaire. C'est pourquoi Hocquard explique qu'il

a choisi pour muse le général de brigade par interim John A.B.C. Smith, d'Edgar Allan Poe. Dans l'homme qui était refait, ce général d'une grande prestance et d'une incomparable beauté, avait perdu ses deux bras, ses deux jambes, un œil, ses cheveux, son palais et la moitié de sa langue au cours des terribles combats qu'il avait livré [...]. Chaque matin, son domestique Pompée lui revissait les innombrables prothèses dont il était refait (*MH*, 463).

Pour Hocquard, ce qui « garantit le sens de ces connexions » (*MH*, 229) et des articulations provisoires c'est la « sincérité » dont on fait preuve. Mais la sincérité, précise l'auteur n'est pas

à prendre ici dans l'acceptation morale ou psychologique du terme (la bonne foi, la franchise, l'authenticité) mais comme désignant une intention intellectuelle et

⁴⁰⁴ Guillaume le Blanc, *Les maladies de l'homme normal*, op. cit., qc.

éthique qui exclue [*sic*] aussi bien la complaisance envers soi-même que les effets de séduction vis-à-vis d'autrui. [...] George Oppen parlait d'un *test de sincérité* « — c'est-à-dire qu'il y a un instant, un temps réel où l'on croit que quelque chose est vrai, et l'on construit un sens à partir de cet instant de conviction » (*MH*, 240-241).

Pour préciser ce qu'il entend par « sincérité », Hocquard remarque que « Wittgenstein, pour dire à peu près la même chose, parlait de "courage" : "On pourrait mettre des prix aux pensées. Certaines coûteraient fort cher, d'autres très peu. Et quelle est l'unité de compte pour les pensées? Le courage je crois". » (*MH*, 240) On peut dire que pour s'avérer « courageuses » et détenir une certaine valeur, les pensées doivent pouvoir être aptes à montrer certains aspects des choses tout en se gardant de vouloir leur donner une explication. Cette façon de comprendre la sincérité est solidaire d'un arrêt dans la recherche des explications de nos manières de penser et d'agir. On peut bien entendu trouver des justifications à ce que l'on fait, mais on se verra à un certain moment forcé de couper court en disant « c'est ainsi justement que j'agis⁴⁰⁵ ». Cette réponse ne saura assurément pas satisfaire ceux qui sont en quête d'essence et de fondement. Mais la forme d'expression qu'Hocquard, Alferi et Mauche privilégient n'est pas celle qui exige une preuve, qu'elle soit relative à un contexte perdu ou à une actualisation (que cela arrive). Comme le suggère Alferi, ce

Périple
N'a pas de valeur scientifique. Aucune preuve
Que nous avançons. [...]
C'est là
Que j'ai admis qu'une bonne chose pouvait n'être pas bonne[...].
Tranquille, je le serai tout à fait
Quand nous aurons mis quelques encablures
Entre eux et lui. (*SJ*, 18,19,20).

Comme l'explique Wittgenstein, il s'agit de « travailler à une conception propre. À la façon dont on voit les choses. (Et à ce que l'on attend d'elles⁴⁰⁶). » Autrement dit, il convient

⁴⁰⁵ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, op. cit., § 217.

⁴⁰⁶ Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, op. cit., p. 91.

d'inventer des critères en fonction des circonstances plutôt que de tenter de correspondre à un idéal. Il s'agit dès lors de porter une attention à la *manière* dont nous mettons en jeu le langage quotidien ainsi qu'à la multiplicité des croisements que ces usages engendrent, sans supposer l'existence d'une dimension du sens qui surplomberait ce réseau d'usages et de pratiques.

« Travailler à une conception propre » semble alors davantage solidaire d'une « manière d'agir » que d'une « manière d'être ». Parce qu'elle est « prioritairement attaché[e] à la *lettre* et aux effets susceptibles d'en résulter⁴⁰⁷ », la littéralité, peut alors être pensée à la lumière de l'*hexis* conçue comme redescription et recontextualisation de nos habitudes d'action et de nos ressources symboliques. Parce qu'elle permet de « faire bouger les règles du langage » (*GT*), l'*hexis* n'implique plus une façon de se conduire « à la lettre », mais bien des façons de se conduire « avec les lettres ». Parce que chez Hocquard, Alferi et Mauche, réfléchir au langage consiste à en questionner les règles et à développer de nouvelles manières d'agir et de penser dans un cadre ordinaire, leur écriture consiste en une série d'exercices de langage qui nécessitent la modélisation d'outils et la mise au point de techniques. Prenant en considération les motifs d'actions ordinaires, d'habitudes et d'apprentissages, leur « style de pensée » relève d'actes de reconnaissance, de recomposition et de compréhension non mimétiques et non causaux qui consistent à réorganiser les éléments qui forment notre « environnement de pensée ». En voulant montrer comment l'allure d'une « démarche conceptuelle » va de pair avec les mouvements qui ont cours dans un « environnement de pensée », Hocquard explique que

[I]la littérature, comme tout acte de création, n'a pour raison d'être que de faire bouger les choses quand alentour le mouvement vient à faire défaut. Ce qui n'était probablement pas le cas pour cette ville en perpétuel mouvement. Aussi, à défaut de produire leurs propres objets littéraires, les Tangérois se contentaient-ils de prendre avec insouciance, au jour le jour, leur mode de vie et leur ville comme une oeuvre d'art. À l'écriture sans doute préféraient-ils « faire le *paseo* », interminablement, boulevard Pasteur, en fin d'après-midi (*RR*, 46).

⁴⁰⁷ Jean-Pierre Cometti, « Emmanuel Hocquard et le rhinocéros de Wittgenstein », *op. cit.*, p. 670.

Cette pratique qu'est le *paseo*, la promenade, donne à voir ce qu'Hocquard, en référence à Gilles Deleuze, appelle des « mouvements », des « vitesses variables », « des flux, des directions, des accélérations ou des ralentissements, des allures, des respirations » (*Ibid.*, 23).

Pour varier les allures et les tempéraments conceptuels, et ce, tout en considérant la précarité du rapport au langage non comme un désœuvrement, mais comme un espace viable, Hocquard, Alferi et Mauche vont investir un certain nombre de stigmates ou, pour le dire comme Erving Goffman, ils vont poser de manières singulières la question des « usages sociaux des handicaps⁴⁰⁸ ». Ne tombant pas dans la célébration des stigmates comme s'ils étaient de pures différences et n'alimentant pas le pathos associé à l'idée d'exclusion, leur exploitation participe d'une réflexion sur les règles, sur les possibilités d'adaptation, mais surtout sur la possibilité d'inventer des façons d'agir et de concevoir le monde. Comme le dit Isaac Joseph, il est question d'« augmenter notre habileté, de rendre nos incapacités non seulement supportables, mais aussi productives, créatives⁴⁰⁹ ». Malgré le genre d'allure et de démarche qu'elles exemplifient, on pourrait penser à première vue que les entreprises d'Hocquard et de Mauche s'opposent. En effet, le minimalisme et la qualité amorphe du mode d'expression du premier contrastent particulièrement avec le mode d'expression du deuxième qui n'impose aucune retenue, qui déroute par sa vitesse ainsi que par la surcharge d'éléments considérés. En ce sens, on peut dire qu'Hocquard est animé par une recherche tautologique (« Viviane est Viviane ») (*TS*, I, XX) tandis que Mauche répond à une visée contradictoire (« Construction néanmoins n'empêche. Et tout le contraire ») (*PF*, 126). Mais l'intérêt d'Alferi pour les changements de vitesse, l'alternance désynchronisée des arrêts et des départs, des entrées et des sorties, ainsi que la variété « d'allures naturelles » nous rappelle que malgré leur prédilection respective pour la lenteur et la rapidité, il faudrait concevoir le travail d'Hocquard et Mauche à la lumière d'une continuité de l'expérience et d'une variété de façons intermédiaires de penser et d'agir suivant les circonstances. Bien que les « expériences de langage se déroulent autant selon des modalités hyperactives ou

⁴⁰⁸ Erving Goffman, *Stigmate*, Paris, Éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1975.

⁴⁰⁹ Isaac Joseph, « L'athlète moral et l'enquêteur modeste. Parcours du pragmatisme », *op. cit.*, p. 21.

hypoactives elles ne s'excluent pas l'une l'autre. D'ailleurs, lorsque Mauche émet la possibilité de « Bouger sans bouger » (*PF*, 4), il cerne la tentative d'Hocquard de conjuguer une certaine forme de léthargie à l'action d'écrire et de penser. Quant à lui, Hocquard tente de faire coïncider l'ataraxie avec « la fête des sens », l'ivresse jubilatoire d'un grand emballement de langue (*PT*, 121-122). À ce titre, on peut convoquer Rosset pour qui Lucrèce

propose une théorie de la monotonie [...] qui ne s'oppose nullement à sa théorie de la modification perpétuelle, mais au contraire la confirme et la précise. Ce qui n'existe qu'en changeant ne peut se modifier du fait qu'il change; que tout soit toujours pareil signifie alors que tout est toujours également fortuit, éphémère et changeant⁴¹⁰.

Le mouvement hésitant mais tout de même dynamique que cette conception des choses suggère s'apparente, comme Hocquard le mentionne à diverses reprises, à « la démarche d'un crabe : une succession de doutes, de reculs, de pas de côté, de tâtonnements empiriques » (*MH*, 449). Par sa lenteur, et aussi par son étymologie, le crabe devient chez Hocquard l'alter ego du cancre : « Devenu écrivain, le cancre n'est pas pour autant devenu bon élève. Il est resté le cancre qu'il avait été. [...] [I]l a seulement appris à singer. Il est devenu un singe aristotélicien dans le cœur duquel continue de sommeiller un crabe lent » (*PT*, 223).

Chez Mauche, c'est le « dernier des derniers » qui, malgré son incapacité à apprendre ce qu'on lui enseigne et sa tendance à dévier les apprentissages, arrive toujours à ses fins. La question que pose l'écriture d'Hocquard, et de Mauche à la lumière de l'idiot ou du cancre est non pas « qu'est-ce que le langage? », mais « que peut-on faire du langage? » Le cancre, par sa médiocrité, ignore les nécessités relatives à l'expression et à la compréhension. Il reste néanmoins muni d'un bagage d'outils variés dont les usages ne sont aucunement déterminés et qui ne préfigurent aucune « hiérarchie de choses à dire ». Quant à savoir s'il a quelque ambition, l'idiot est trop occupé à mettre au point un dispositif langagier de fortune qui, peut-être, l'aidera à se sortir du borborygme conceptuel dans lequel il s'est momentanément empêtré. Il n'a pas de quête. Ses actions et ses manières de penser ignorent les critères préconçus de

⁴¹⁰ Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, op. cit., p. 21.

pertinence, notamment en ce qui concerne le type d' « objets de langage » qui devrait servir à sa tâche : il s' « empare, sans discrimination, de tout ce dont [il a] besoin ». (MH, 286) À ce titre Mauche affirme que

[n]otre chance aussi est que nous ne savons pas ou plus manier cette langue, qu'elle est derrière nous, du moins en France [...]. La syntaxe de la langue est si totalement déglinguée qu'elle en devient par endroits accueillante et généreuse, toujours âpre. Tentons de faire fonctionner un peu cette grammaire encore, multiplions-en les tentatives éventuelles, laissons-nous manipuler par elle aussi (E).

On pourrait dire que la façon d'écrire propre au cancre repose sur la juxtaposition d'une série d'énoncés amputés : « " Il manque des bouts de bras et de poitrines comme s'ils s'étaient évaporés" » (MH, 158) dit Hocquard à ce propos. C'est d'une manière semblable qu'Alferi décrit un de ces personnages en terme de « corps moignon » (CF, 11). À la redescription d'une série de handicaps⁴¹¹ prise comme une suite d'exemples d' « allures naturelles », se voit associée, chez Alferi, une réflexion sur les « mouvements des animaux » dont Aristote a traité. En somme, Alferi vise une écriture qui est « machinale[s] et forcée[s], comme est la marche des animaux » (AN, qc). Si le handicap implique des difficultés, il suppose conséquemment l'invention de tactiques pour agir : « Pouvoir d'action. Parti de rien capable de tout » écrit Alferi (CF, 65) Il devient un modèle d'expérience et d'action qui reste à redécrire. Dans *handicap*, Alferi écrit : « Je me suis assez adapté/j'ai fait d'énorme progrès./Mes mains manient,/mes pieds pédalent,/je m'humanise./Désormais je vais m'exapter :/faire ce que je suis fait pour ne pas faire⁴¹². » L'expérience en question sera dès lors de l'ordre de l'« immédiateté » dispositionnelle et sera menée avec les « moyens de fortunes » avec tous les risques de fourvoiement qu'ils comportent. Réapprentissage, réadaptations à un milieu, la thérapie se mêle donc chez Alferi à une « zoothérapie » qui permet de remédier aux problèmes de réglage et d'enjambement que l'on évoquait plus tôt. À travers cet usage des animaux, Alferi met ainsi de l'avant un mode d'écriture à la fois,

⁴¹¹ Voir à ce sujet l'article d'Éric Trudel, « Entre zone et zoo », *French Forum*, vol. 37, n° 1-2, p. 149-165.

⁴¹² Pierre Alferi (avec Jacques Julien), *handicap*, Lyon, Éditions Rroz, 1999, non paginé.

claudicant et ingénieux, qui lui permet de se mouvoir à travers les ramifications internes du langage.

À la lumière des remarques précédentes, on peut certainement affirmer de l'œuvre d'Alferi et de Mauche ce que Gilles A. Tiberghien explique à propos de l'œuvre d'Hocquard, à savoir que cette dernière procède d'« une certaine "disposition", au sens grec de l'*hexis*, une disposition à *rendre visible* pour soi et pour les autres⁴¹³ ». L'*hexis* conçue comme redescription des habitudes d'action permet de concevoir cette aptitude à « rendre visible », autrement que comme un signal adressé exclusivement au domaine rétinien et autrement que comme un type de révélation. « Rendre visible » est à comprendre ici comme une aptitude à faire voir certains aspects des choses suivant une pratique connective entre nos ressources ordinaires. Pour contrer la surenchère associée à notre exigence de sens, Wittgenstein suggère que l'on s'en tienne à une méthode d'« exposition médiocre⁴¹⁴ ». C'est suivant le même esprit, et d'une manière proche de ce que l'on vient de dire à propos des stigmates, que le philosophe fait cette remarque : « Il me semble parfois que je philosophe déjà avec une bouche édentée et que parler avec une bouche édentée me paraît la façon authentique, la meilleure façon de parler. » (*RM*, p. 80)

Solidaire d'une prise en compte de la précarité de notre rapport au langage, d'un « style désaffecté » et d'une conception déflationniste du sens, l'« exposition médiocre » conjugue l'acceptation de l'indétermination du langage à notre capacité de mettre au point une signification qui nous convienne à chaque nouvelle circonstance. Une des caractéristiques de l'écriture d'Hocquard, d'Alferi et de Mauche est qu'elle se déploie sans accorder d'importance significative à l'idée de fil conducteur. En effet, elle demande qu'on l'aborde autrement qu'en y cherchant des connecteurs causaux ou en la plaçant sous le signe d'un

⁴¹³ Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard, op. cit.*, p. 32.

⁴¹⁴ Wittgenstein propose cette approche pour lire les saintes Écritures : « Qui dit que l'écriture est effectivement non claire? [...] Ce que tu dois voir ne peut être offert par l'entremise d'aucun historien [...]; c'est pourquoi une exposition médiocre suffit, et même est préférable. Car elle aussi est capable de te communiquer ce qui doit t'être communiqué⁴¹⁴ ». Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées, op. cit.*, p. 91.

principe général. Aucune ombre ou perspective idéale ne vient supposer l'existence d'un ordre ou d'un sens à reconstituer, car comme le précise Hocquard « *[c]eci n'est pas l'image de ceci* » (*TT*, 34). Tout comme Gilles Tiberghien le dit à propos d'Hocquard, ils adoptent davantage une « logique de la pensée et du langage [qui] procède [...] d'une juxtaposition de vignettes indépendantes, achrones (un album d'images) ou d'une succession de diapositives « en couleurs véritables » dont l'ordre n'est pas fixé par avance⁴¹⁵. » Hocquard nous invite à considérer son livre *Un test de solitude* comme « le plus simple qui soit. Prenez-le pour ce qu'il se propose d'être affirme-t-il : un vrai livre d'images directement puisées aux circonstances » (*TS*, VII). Il s'agit d'une aptitude négative associée au rôle de révélateur qui confèrera à l'écriture les mêmes conditions et les mêmes possibilités que la technique photographique⁴¹⁶, ce qu'exemplifieront particulièrement les livres *Conditions de lumière* et *Réflexions sur l'idée simple de nudité*.

D'une manière semblable, Jérôme Mauche explique quant à lui que son livre *La loi des rendements décroissants* consiste à « copier sur fond noir une série d'images successives » (*LRD*, 190), étant constitué de « [d]eux cent deux morceaux naturellement issus d'aucune totalité, c'est-à-dire s'essayant à l'insubordination à un idéal exclusif. » (*Ibid.*, 186). C'est sous l'influence des nus peints par Picabia⁴¹⁷ que Mauche entend former des images qui seront « insistantes et vulgaires [...] du plus mauvais goût en principe » (*Idem.*) et à l'antipode d'une pensée des « Grandes et glorieuses Écoles qui veinrent, forment et égaient le paysage à la française [...] qui tracent dans les airs de très jolies figures » (*LDR*, p. 16). C'est par ailleurs en termes de séquence de photogrammes que l'on peut parler de l'œuvre d'Alferi, laquelle, comme on l'a mentionné, met de l'avant des procédés d'écritures empruntant au « flip book » ainsi qu'aux diverses recherches liées aux techniques de montage d'images où l'on ne perd rien malgré « une ellipse de l'action » (*CF*, 55). Superposer des images déliées, c'est rendre possible l'opération de relais intermédiaires entre des éléments que l'on ne serait

⁴¹⁵ Gilles A. Tiberghien, *Emmanuel Hocquard*, *op. cit.*, p. 223.

⁴¹⁷ Francis Picabia, *Les nus et la méthode*, Grenoble, Musée de Grenoble, 1998, 108 p. Voir Jérôme Mauche, *La loi des rendements décroissants*, *op. cit.*, p. 189.

pas habituellement amené à rassembler. Procéder ainsi, c'est donc ouvrir la voie à un cheminement de pensée inhabituel et prometteur quant à la saisie d'aspects de notre forme de vie.

Mais cette façon de penser par les images ne s'avère-t-elle pas être en contradiction avec la littéralité? Est-ce que dire que l'on photographie ou que l'on filme sans pellicule (*MH*, 360; *CF*, 48) n'est pas une manière imagée de dire que l'écriture n'est faite que d'images? On serait tenté de répondre à ces questions par la négative. Dans la mesure où ils conçoivent le langage comme expérience non-correspondantiste, Hocquard, Alferi et Mauche n'ont pas à plaider pour un iconoclasme et pour un refus de toute représentation. Contrairement aux recherches sur la littéralité qui avaient comme fondement une ontologie négative, ils participent à la réflexion sur la place de l'« image » dans le champ de la poésie et de la littérature française contemporaine. C'est sans aucune pudeur que Mauche remarque que « nous nous nourrissons d'images, nous en dévorons matin midi et soir, sans oublier d'ailleurs durant notre sommeil⁴¹⁸ », témoignant par-là de notre capacité ordinaire et presque automatique à générer des images et à les manipuler de diverses façons. Pourquoi alors le poète s'attribuerait-il le privilège de s'en passer?

Puisqu'il y a actuellement un engouement pour les études sur les rapports entre le texte et l'image, il semble moins pertinent d'approcher le problème par l'étude des possibilités de passage entre ces deux « régimes » de signes que de considérer le potentiel du vague que la notion d'« image » comporte, indifféremment des lois disciplinaires. C'est l'analyse des usages et des connexions que ceux-ci engendrent qui semble prometteuse. Or, dans un contexte comme la poésie française contemporaine, où les cas de figure sont légion, une étude fondée sur l'appréhension d'une division entre un « langage visuel » et un langage « verbal », à cause des considérations ontologiques, des clivages formels et des *a priori* de

⁴¹⁸ Jérôme Mauche, « Autant que faire se peut », (Extrait), *Loïc Raguenes*, <http://www.lespressesdureel.com/extrait.php?id=1613&menu=>, consulté le 8 septembre 2011.

lecture qu'elle suppose, ne permet pas de rendre compte de la variété des opérations symboliques mises en jeu.

L'hypothèse serait plutôt que la reconduction de la notion d'« image » ne s'exprime pas par la supposition d'une quelconque essence, par la nostalgie de l'« imagerie poétique » ou par le « naturel qui revient au galop [...] [c]omme par magie, comme l'alexandrin dans le pseudo vers libre » (*ML*, 4), mais est plus redevable à la qualité « plastique » de ce terme pour expliciter nos comportements symboliques. Dès lors, l'usage vague mais néanmoins adéquat et juste de l'« image » dessine un vaste « champ d'action » où s'exerce une pratique symbolique, laquelle potentialise d'innombrables « manières de faire des mondes ». Étant moins afférente à l'inspiration métaphorique qu'à des techniques, des savoir-faire et des manières d'agir avec les symboles, la manipulation d'images, même associée à la notion de référence, peut se concevoir autrement que selon le drame du mimétisme et de la représentation où nous demeurons impuissant devant la suggestion d'arrière-mondes idéalisés. D'après ces techniques, les images procèdent alors d'*exercices de pensée*. En tant que « projections du monde⁴¹⁹ », ces images permettent d'exposer la variété d'aspects de notre forme de vie. C'est à la faveur de leur écho et de leur recontextualisation que nous sommes en mesure de *faire* du sens et de réaménager indéfiniment notre « environnement de pensée ».

⁴¹⁹ Stanley Cavell, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS À L'ÉTUDE

Emmanuel Hocquard

Corpus

Hocquard, Emmanuel, *Les coquelicots. Une grammaire de Tanger III*, Marseille, Centre international de poésie Marseille/Spectre Familier, coll. « Le refuge en Méditerranée », 2011, non paginé.

_____, *Méditations photographiques sur l'idée simple de nudité*, Paris, P.O.L, 2009, 96 p.

_____, *Les babouches vertes. Une grammaire de Tanger II*, Marseille/Tanger, Centre international de poésie Marseille/Institut français Tanger Tétouan, coll. « Le refuge en Méditerranée », 2009, non paginé.

_____, *Une grammaire de Tanger*, Marseille/Tanger, Centre international de poésie Marseille/Institut français Tanger Tétouan, coll. « Le refuge en Méditerranée », 2008, non paginé.

_____, *Terrasse à la Kasbah*, Marseille, Centre international de poésie Marseille, 2007, deux cahiers de 4 pages.

_____, *Conditions de lumière. Élégies*, Paris, P.O.L, 2007, 185 p.

_____, *L'invention du verre*, Paris, P.O.L, 2003, 119 p.

_____, *ma haie*, Paris, P.O.L, 2001, 606 p.

_____, *Le consul d'Islande*, Paris, P.O.L, 2000, 64 p.

_____, *Un test de solitude*, Paris, P.O.L, 1998, 144 p.

_____, (avec Alexandre Delay), *Le voyage à Reykjavik*, Paris, P.O.L, 1997, 128 p.

- _____ (avec Juliette Valéry), *Le Commanditaire*, Paris, P.O.L, 1993, 128 p.
- _____, *Théorie des tables*, Paris, P.O.L, 1992, 128 p.
- _____, *Les élégies*, Paris, P.O.L, 1990, 123 p.
- _____, *Le cap de bonne espérance*, Paris, P.O.L, 1989, 68 p.
- _____, *Un privé à Tanger*, Paris, P.O.L, 1987, 256 p.
- _____, *Aerea dans les forêts de Manhattan*, Paris, P.O.L, 1985, 168 p.
- _____, *Une journée dans le détroit*, Paris, Hachette, coll. « Littérature », 1980, 87 p.
- _____, *Album d'images de la villa Harris*, Paris, Hachette, coll. « Littérature », 1978, 97 p.

Anthologies

- Hocquard, Emmanuel, *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de poésie contemporaine*, Paris, P.O.L, 1995, 144 p.
- _____, avec Claude Royet-Journoud), *49+1 nouveaux poètes américains*, Royaumont, Un bureau sur l'Atlantique, 1991, 341 p.
- _____, avec Raquel Levy), *Orange export Ltd. 1969-1986*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 1986, 422.
- Roubaud, Jacques et Michel Deguy, *Vingt poètes américains*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1980, 493 p.

Articles, ouvrages et chapitres d'ouvrage sur Emmanuel Hocquard

- Audinet, Éric, « Entretien avec Emmanuel Hocquard », dossier Emmanuel Hocquard, *Cahier critique de poésie*, n° 3, Marseille, Farrago/ Centre international de poésie Marseille, p. 7-13.

Baquay, Stéphane, « Emmanuel Hocquard : une poésie littérale? », dans Daniel Guillaume (dir. publ.), *Poésie et poétiques contemporaines*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2003, p. 309-328.

_____, « Une pratique de poésie », dossier Emmanuel Hocquard, *Cahier critique de poésie*, n° 3, Marseille, Farrago/Centre international de poésie Marseille, 2001, p. 37-41.

_____, « Emmanuel Hocquard. L'écrivain public », *Prétexte*, en ligne, [http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien site/revue/critique/articles_fr/articles/hocquard_1-ecrivain-public.htm](http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien%20site/revue/critique/articles_fr/articles/hocquard_1-ecrivain-public.htm).

Bondy, Claude, « Mon abracadabra pour Emmanuel », *Le cahier du refuge*, n° 203, *Emmanuel Hocquard*, Marseille, Centre international de poésie Marseille, 2011, p. 24-26.

Cohen, Francis, « Lucrèce a inventé la photographie, je dirais même plus », dossier Emmanuel Hocquard, *Cahier critique de poésie*, n° 3, Marseille, Farrago/Centre international de poésie Marseille, 2001, p. 25-31.

Cometti, Jean-Pierre, « Emmanuel Hocquard et le rhinocéros de Wittgenstein », *Critique*, n° 735-736, août-septembre 2008, p. 669-676.

Fetzer, Glenn W., « Emmanuel Hocquard. Immutability and Change », *Palimpsests of the Real in Recent French Poetry*, New York, Rodopi, coll. « Chiasma », 2004, p. 137-147.

Hanna, Christophe, « Le modèle du privé », dossier Emmanuel Hocquard, *Cahier critique de poésie*, n° 3, Marseille, Farrago/Centre international de poésie Marseille, 2001, p. 32-36.

Lang, Abigail, « Emmanuel Hocquard/Michael palmer : Une partie de billard sur l'Atlantique », *Revue française d'études américaines*, vol. I, n° 115, 2008, p. 72-88.

Léal, Frédéric, « Chacun sa haie! », dossier Emmanuel Hocquard, *Cahier critique de poésie*, n° 3, Marseille, Farrago/Centre international de poésie Marseille, 2001, p. 42-48.

Moureau-Bondy, Claude, « Aux pisans! », dossier Emmanuel Hocquard, *Cahier critique de poésie*, n° 3, Marseille, Farrago/Centre international de poésie Marseille, 2001, p. 49-52.

Petterson, James, « Ni frontière, ni limite. *ma haie*, d'Emmanuel Hocquard », dans Elisabeth Cardonne Arlyck et Dominique Viart (dir. publ.), *Effractions de la poésie*, Paris/Caen, Éditions Lettres modernes, coll. « Écritures contemporaines », 2003, p. 99-115.

Tiberghien, Gilles A., *Emmanuel Hocquard*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 2006, 253 p.

Pierre Alferi

Corpus

Alferi, Pierre, *La voie des airs*, Paris, P.O.L, 2004, 96 p.

_____, (avec Jacques Julien), *Handicap*, Lyon, Rroz, 1999, non paginé.

_____, *Le cinéma des familles*, Paris, P.O.L, 1999, 464 p.

_____, *Sentimental journée*, Paris, P.O.L, 1997, 112 p.

_____, (avec Olivier Cadiot), « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale*, n° 1, 1995, p. 4-22.

_____, *Kub or*, Paris, P.O.L, 1994, 80 p.

_____, *Le chemin familial du poisson combatif*, Paris, P.O.L, 1992, 104 p.

_____, *Les allures naturelles*, Paris, P.O.L, 1991, 69 p.

_____, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Cent titres », 2007 [1991], 75 p.

_____, *Guillaume d'Ockham. Le singulier*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Philosophie », 482 p.

Films

_____, *Cinépoèmes et films parlants*, Aubervilliers, Les laboratoires d'Aubervilliers, 2003.

_____, *Ça commence à Séoul*, Paris, P.O.L, 2007, 110 min.

Articles sur Pierre Alferi

Baquesy, Stéphane, « Pierre Alferi. Promeneur dans la cité des signes », *Prétexte*, n° 4, En ligne, http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/anciensite/revue/critique/articles_fr/articles/alferi_promeneur-de-la-cite-des-signes.htm

Disson, Agnès, « Pierre Alferi. Compactage et déliaison », *Écritures contemporaines*, n° 7, 2003, p. 251-261.

Laugier, Emmanuel, « Sentimentale journée », *Le matricule des anges*, n° 21, novembre-décembre 1997, En ligne, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=4260

Person, Xavier, « Le cinéma des familles », *Le matricule des anges*, n° 29, janvier-mars, 2000, En ligne, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=6097.

_____, « La voie des airs », *Le matricule des anges*, n° 51, mars 2004, En ligne, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=18994

Pesty, Éric, « Pas un geste inutile/pas un qui ne soit libre », *Critique*, n° 735-736, août-septembre 2008, p. 612-623.

Trudel, Éric, « Entre zone et zoo », *French Forum*, vol. 37, n° 1-2, p. 149-165

_____, « Une phrase à la limite, un poème. Travail et crise du vers chez Pierre Alferi, *French Forum*, vol. 34, n° 3, automne 2009, p. 57-73.

Jérôme Mauche

Corpus

Mauche, Jérôme, *Électuaire du discount de Jérôme Mauche*, en ligne, <<http://www.sitaudis.fr/Parutions/electuaire-du-discount-de-jerome-mauche.php>>, consulté le 15 février 2011.

_____, *Wittgenstein, un ami qui vous veut du bien*, texte inédit, 2009.

_____, Jérôme Mauche et Philippe Charron, *Entretien inédit*, Lyon, Novembre 2009.

_____, *Le placard en flammes*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2009, 126 p.

_____, *La loi des rendements décroissants*, Paris, Seuil, coll. « Déplacements », 2007, 191 p.

_____, *L'hypostase sous-tendue du coup de maître raté*, Paris, MIX., 2006, 26 p.

_____, *Superadobe*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2005, 330 p.

_____, *Tuyautés de pans de flûte de mémoire*, Bordeaux, Éditions de L'Attente, 2005, 43 p.

_____, *Électuaire du discount*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2004, 173 p.

_____, *Fenêtre, porte et façade*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2004, 107 p.

_____, *Esäü à la chasse*, Paris, MIX., 2003, 57 p.

_____, *Les possibles*, Paris, Nicolas Philippe, coll. « La marelle », 2002, 104 p.

Article sur Jérôme Mauche

Person, Xavier, « Fenêtre, porte et façade », *Le matricule des anges*, n° 53, mai 2004, En ligne, http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=19283

AUTRE CORPUS POÉTIQUE

Albiach, Anne-Marie, *État*, Paris, Mercure de France, 1971, 124 p.

Arnaudet, Didier, *Les périphéries du large*, Bordeaux, Le bleu du ciel, 2008, 76 p.

Bataille George, *L'impossible*, Paris, Éditions de minuit, 1962, 188 p.

Cadiot, Olivier, *L'art poetic'*, Paris, P.O.L, 1988, 140 p.

Chague, Jean-Paul, *Expansion sans profondeur*, Bordeaux, Éditions de l'attente, coll. « Philox », 2013, 100 p.

Gleize, Jean-Marie, *Le principe de nudité intégrale. Manifestes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1995, 148 p.

Léal, Frédéric, « Anne, ma chère Anne. Essai de biographique-fiction », Anne Parian, = *jonchée. Poésie dure*, Paris, Les petits matins, coll. « Les grands soirs », 2008, non paginé.

Poe, Edgar Allan, « La lettre volée », *Histoires extraordinaires*, Paris, Belfrage International, coll. « Classiques étrangers », 1996, p. 127-148.

Portugal, Anne, *Définitif bob*, Paris, P.O.L, 2002, 119 p.

Retallack, Joan, *Memnoir*, Bordeaux/Marseille, Un bureau sur l'Atlantique/cipM, 2004, 40 p.

Reznikoff, Charles, *Témoignages. Les Etats-Unis (1885-1915)*, Paris, P.O.L, 2012, 576 p.

Roche, Denis, *Dépôts de savoir et de technique*, Paris, Seuil. Coll. « Fiction & Cie », 230 p.

Royet-Journoud, Claude, *La poésie entière est préposition*, Marseille, Éric Pesty éditeur, 2007, 56 p.

_____, *Les objets contiennent l'infini*, Paris, Gallimard, 95 p.

Stein, Gertrude *L'autobiographie de tout le monde*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1978, 311 p.

Vasset, Philippe, *Un livre blanc*, Paris, Fayard, 2007, 144 p.

Zukofsky, Louis, *Un objectif & deux autres essais*, traduit de l'américain par Pierre Alferi, Éditions Royaumont, Coll. « Un bureau sur l'Atlantique », 1989, 64 p.

THÉORIE POÉTIQUE ET LITTÉRAIRE

Arnould, Elisabeth, « La poésie comme non-savoir » Baltimore, John Hopkins University Press, En ligne, <http://muse.jhu.edu.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/journals/mln/v119/119.4arnould.html>

Bessière, Jean, *Énigmaticité de la littérature. Pour une anatomie de la fiction au XXe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Interrogations philosophiques », 1993, 239 p.

Bobillot, Jean-Pierre, *Trois essais sur la poésie littéraire*, Paris, Al dante/Léo Scheer, 2001, 200 p.

Bouchard, Benjamin, « Critique des notions paragénériques », *Poétique*, n° 159, septembre 2009, p. 359-381.

Bouveresse, Jacques, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone, coll. « Banc d'essais », 2008, 237 p.

Coste, Florent et Thomas Mondémé, « L'ordinaire de la littérature. Des bénéfices pragmatistes dans les études littéraires », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 15, 2008, p. 47-65.

Espitallier, Jean-Michel, *Caisse à outils. Un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2006, 272 p.

_____, *Pièces détachées. Une anthologie de la poésie française contemporaine d'aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2000, 314 p.

Gleize, Jean-Marie, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, coll. « Forbidden Beach », 2009, 452 p.

_____, *A Noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1992, 230 p.

Guillaume, Daniel (dir.), *poétiques et poésies contemporaines*, Lyon, Le temps qu'il fait, 2003, 378 p.

Lecerclé, Jean-Jacques et Ronald Shusterman, *L'emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, 259 p.

Leibovici, Frank, *Des documents poétiques*, Limoges, Al dante/Questions théoriques, coll. « Forbidden beach », 151 p.

Maulpoix, Jean-Michel, « Décanter, déchanter », *La poésie française depuis 1945*, en ligne, <http://www.maulpoix.net/decanter.html#_ftnref19>, consulté le 14 février 2011.

Meschonnic, Henri, *Poésie sans réponse. Pour la poésie V*, Paris, Gallimard, 1978, 440 p.

Pavel, Thomas, *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988, 210 p.

Pinson, Jean-Claude, *Sentimentale et naïve : Nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, 267 p.

Plümper-Hüttenbrinck, Siegfried, *De la littéralité*, La main courante, 1997, 29 p.

Zukofsky, Louis, *Un objectif et deux autres essais*, trad. de l'américain par Pierre Alferi, Royaumont, Éditions Royaumont, coll. « Un bureau sur l'Atlantique », 1989, 55 p.

THÉORIE PHILOSOPHIQUE ET ESTHÉTIQUE

Poésie et philosophie, Marseille, cipM/Farrago, 2000, 284 p.

- Beck, Philippe, « Logiques de l'impossibilité. Préface », dans Aristote, *Poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1996, p. 7-73.
- Benoist, Jocelyn, « Les métaphores sont des expressions comme les autres », *Archives de philosophie*, n° 4, 2007, p. 559-578.
- Bourdieu, Emmanuel, « Wittgenstein esthétique », *Europe*, n° 906, octobre 2004, p. 79-90.
- _____, *Savoir-faire. Contribution à une théorie dispositionnelle de l'action*, Paris, Seuil, 1998, 279 p.
- Bouveresse, Jacques, *La connaissance de l'écrivain*, Marseille, Agone, 2008, 237 p.
- _____, « Règles, dispositions et habitus », *Bourdieu, savant et politique*, Marseille, Agone, 2003, 192 p.
- _____, « Le tableau me dit soi-même... », *Essais III. Wittgenstein et les sortilèges du langage*, Marseille, Agone, 2003, p. 121-158.
- _____, *La rime et la raison. Science, éthique et esthétique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1973, 238 p.
- _____, *Le mythe de l'intériorité. Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1987 [1976], 734 p.
- Cauquelin, Anne, *Aristote. Le langage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1990, 128 p.
- Cavell, Stanley, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999, 299 p.
- Chassey, Éric de, *Platitudes. Une histoire de la photographie plate*, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2006, 250 p.
- Chauviré, Christiane, *Le moment anthropologique de Wittgenstein*, Paris, Kimé, 2004, 152 p.
- _____, *Le grand miroir. Essais sur Peirce et sur Wittgenstein*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, 2003, 386 p.

Chauviré, Christiane et Albert Ogien (dir.), *La régularité. Habitude, disposition et savoir-faire dans l'explication de l'action*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2002, 353 p.

_____, *Peirce et la signification. Introduction à la logique du vague*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1995, 288 p.

Cometti, Jean-Pierre, *Qu'est-ce que le pragmatisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010, 436 p.

_____, « Un monde sans humour. Remarques sur "L'environnement de pensée" », dans Élisabeth Rigal (dir. publ.), *Wittgenstein. État des lieux*, Paris, J. Vrin, 2008, p. 355-368.

_____, *Ludwig Wittgenstein et la philosophie de la psychologie. Essai sur la signification de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2004, 251 p.

_____, "La fausse « Querelle du sujet »", *Acta Fabula*, Été 2004, URL : <http://www.fabula.org/revue/document509.php>.

_____, *Art, modes d'emploi. Esquisses d'une philosophie de l'usage*, Bruxelles, La lettre volée, 2000, 106 p.

_____, *La maison de Wittgenstein*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1998, 254 p.

_____, *Philosopher avec Wittgenstein*, Paris, Seuil, coll. « L'interrogation philosophique », 1996, p. 176.

_____, *Pour une poétique des jeux de langage*, Montréal, Bibliothèque Nationale du Québec, 1991, p. 10.

Dewey, John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010, 596 p.

Frangne, Pierre-Henry et Leszek Brogowski, « *Ce que vous voyez est ce que vous voyez* », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, 274 p.

Gadamer, G. H., *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996, 533 p.

Garver, Newton, « La forme de vie chez Wittgenstein », Renée Bouveresse-Quilliot (dir.), Paris, « Beauchesne Éditeur », 1995, p. 203-211.

Goffman, Erving, *Stigmate*, Paris, Éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1975, 176.

Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, 240 p.

_____, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2005 [1990], 312 p.

_____, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1996, 183 p.

Halais, Emmanuel, « Wittgenstein ou l'éthique en images », *Europe*, n° 906, octobre 2004, p. 177-187.

Joseph, Isaac, « L'athlète moral et l'enquêteur modeste. Parcours du pragmatisme », dans Bruno Karsenti et Louis Quéré (dir. publ.), *La croyance et l'enquête*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, coll. « Raisons pratiques » 2004, p. 19-55.

Kosuth, Joseph, *Art After Philosophy and After Collected Writings : 1966-1990*, Cambridge, MIT Press, 1993, 293 p.

le Blanc Guillaume, *Les maladies de l'homme normal*, Paris, Vrin, coll. « Matière étrangère », 2007, 235 p.

_____, *Vies précaires, vies ordinaires*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2007, 291 p.

Livet, Pierre, *Qu'est-ce qu'une action*, Paris, J. Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2005, 128 p.

- Marco, Salvador Rubio, *Comprendre en art. Pour une esthétique Wittgensteinienne*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2006, 136 p.
- Marrou, Élise, *De la certitude. Wittgenstein*, Paris, Ellipses, 2006, 78 p.
- Mondon, Jean-Yves, « L'éthique et les expériences de pensée », *Europe*, n° 906, octobre 2004, p. 164-175.
- Monk, Ray, *Le devoir de génie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2009, 624 p.
- Morizot, Jacques, « Introduction du traducteur », dans Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris, Hachette, coll. « Littératures », 2005 [1990], p. 5-24.
- Peirce, Charles Sanders, « Comment se fixe la croyance », *Pragmatisme et pragmatisme. Œuvres philosophiques 1*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2002, p. 215-235.
- Poisson, Céline, *Penser, dessiner, construire. Wittgenstein et l'architecture*, Paris, Éditions de l'éclat, 2007, 252 p.
- Quine, W. V., « Le mythe de la signification », *La Philosophie analytique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Cahiers du Royaumont », 1962, p. 139-187.
- Recanati, François, *Philosophie du langage (et de l'esprit)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2008, 268 p.
- Rigal, Élisabeth, « Avant-propos », dans Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004, p. 7-18.
- Rorty, Richard, *Objectivisme, relativisme et vérité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 1994, 248 p.
- Rosenberg, Harold, *La tradition du nouveau*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1962, 284 p.
- Rosset, Clément, *Fantasmagories suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, 108 p.

_____, *Le démon de la tautologie* suivi de *Cinq petites pièces morales*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1997, 89 p.

_____, *L'objet singulier*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, 110 p.

_____, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977, 155 p.

Schaeffer, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1996, 400 p.

Shusterman, Richard, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique*, Paris, Édition de l'éclat, coll. « tiré à part », 2007, 295 p.

_____, « Présentation de l'édition française », dans John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010, p. 11-24.

_____, *Sous l'interprétation*, Combas, Éditions de l'Éclat, 1994, 107 p.

Soulez, Antonia, *Wittgenstein et le tournant grammatical*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 2004, 127 p.

Travis, Charles, *Les liaisons ordinaires*, Paris, J. Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 2003, 242 p.

_____, *Comment écrivent les philosophes. De Kant à Wittgenstein ou le style Wittgenstein*, Paris, Kimé, 2003, 310 p.

Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004, 367 p.

_____, *Remarques mêlées*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2002, 224 p.

_____, *Grammaire philosophique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1980 [1969], 630 p.

_____, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, 1992, 186 p.

_____, *Le cahier bleu et le cahier brun*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, 297 p.

_____, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993 [1922], 122 p.

_____, *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, Mauvezin, T.E.R., coll. « T.E.R. bilingue », 1989, vol. I, 475 p. et vol. II, 300 p.

_____, *L'intérieur et l'extérieur*, Mauvezin, T.E.R., coll. « T.E.R. bilingue », 1985, 240 p.

_____, *De la certitude*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, 152 p.

_____, *Remarques philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, 330 p.